UEBER DRAMATISCHE KUNST UND LITTERATUR. VORLESUNGEN...

August Wilhelm von Schlegel



Ueber dramatische Kunst und Litteratur.

Vorlesungen

von

August Wilhelm von Schlegel,

des St. Wladimir-Ordens und des Wasa-Ordens Ritter, der Königl. Baierischen Akademie der Wissenschaften auswärtigem Mitgliede.

Zweyte Ausgabe.

Dritter Theil.

Heidelberg,
bey Mohr und Winter.
1817.

Verzeichniß

der in diesem Werke beurtheilten oder angeführten Dichter und andern Schriftsteller und Künstler.

(Die erste Zahl bezeichnet den Theil, die andre die Seite, die mit ( ) eingeschloßne Zahl zeigt an, daß der Name mehrmal auf einer Seite vorkomme.)

Inhalt
des dritten Theiles.

Anmerkung. Die Aeußerung in der Vorrede, diese Vorlesungen seyen bis auf einige Zusätze so abgedruckt, wie sie gehalten worden, ist dahin zu berichtigen, daß die Zusätze im zweyten und dritten Theile weit beträchtlicher sind als im ersten. Die Beschränkung der Zeit beym mündlichen Vortrage hatte mich genöthigt, in der letzten Hälfte mehr Lücken zu lassen.

Die Abschnitte von Shakspeare und vom englischen Theater insbesondre sind beynahe ganz neu ausgearbeitet. Theils Mangel an Muse, theils die Gränzen des diesem Werk einmal bestimmten Raumes haben mich verhindert, das spanische Theater so ausführlich abzuhandeln, als es nach seiner Wichtigkeit verdient hätte.

Dramaturgische Vorlesungen.

Dritter Theil.

Zwölfte Vorlesung.

Zusammenstellung der englischen und spanischen Bühne. Vom Geist des romantischen Schauspiels. Shakspeare. Sein Zeitalter und seine Lebensumstände. In wie fern das Costum nothwendig oder entbehrlich. Shakspeare der größte Characteristiker. Die Aechtheit seines Pathos wird gerechtfertigt. Wortspiele. Sittliche Schonung. Ironie. Vermischung des Komischen und Tragischen. Die Rolle des Narren. Shakspeare's Sprache nnd Versbau. Beurtheilung seiner einzelnen Werke: der Lustspiele, Trauerspiele und historischen Schauspiele. Anhang über die angeblich Shakspeare'n untergeschobnen Stücke.

Unserm gleich anfangs vorgelegten Plane gemäß haben wir uns jetzt mit dem englischen und spanischen Theater zu beschäftigen. Wir wurden im vorhergehenden schon verschiedentlich veranlaßt, bald das eine, bald das andre beyläufig zu erwähnen, theils um manche Begriffe durch den Gegensatz in ein helleres Licht zu setzen, theils wegen des Einflusses, den sie nach außen hin verbreitet haben.

Sowohl die Engländer als die Spanier besitzen eine sehr reiche dramatische Litteratur, beyde haben eine Menge fruchtbarer und talentvoller Schauspieldichter gehabt, worunter auch die weniger bewunderten und berühmten, im Ganzen genommen, ungemeines Geschick für dramatische Belebung und Einsicht in das Wesen theatralischer Wirkung beweisen. Die Geschichte ihres Theaters hat keinen Zusammenhang mit der des italiänischen und französischen, denn es hat sich ganz ohne fremde Einwirkung aus eigner Kraftfülle entwickelt: die Versuche, es auf Nachahmung der Alten oder gar der Franzosen zurückzuführen, sind entweder ohne Folgen geblieben, oder erst sehr spät in den Zeiten des Verfalls zum Vorschein gekommen. Die Ausbildung dieser beyden Bühnen ist ebenfalls unabhängig von einander; die spanischen Dichter haben die englischen durchaus nicht gekannt, und bey diesen konnte ich in der älteren und bedeutendsten Periode noch keine Spur der Bekanntschaft mit spanischen Schauspielen (wiewohl allerdings mit Novellen und Romanen) entdecken; erst in der Zeit Carls des zweyten finden sich Uebersetzungen aus dem Calderon.

Es haben unter dem Menschengeschlecht so vielfältige Mittheilungen von Jahrhundert zu Jahrhundert und von Nation zu Nation Statt gefunden, und der menschliche Geist ist mehrentheils so träge zum Erfinden, daß das Ursprüngliche in jedem Fache geistiger Bemühungen überall eine seltne Erscheinung ist. Wir sind begierig zu sehen, wie es gerathen wird, wenn unternehmende Köpfe, unbekümmert darum, daß etwas schon anderswo in hoher Vollkommenheit vorhanden gewesen, sich bestreben es ganz von vorn wieder zu erfinden; wenn sie den Grund des neuen Gebäudes auf eignem Boden legen, und alle Zurüstungen, alles Baugeräth aus eignen Mitteln herbeyschaffen. Wir theilen gewissermaßen die Freude des Gelingens, wenn wir sie rasch von der anfänglichen Unbeholfenheit und Bedürftigkeit zu fertiger Meisterschaft fortschreiten sehen. Diesen anziehenden Anblick würde uns die Geschichte des griechischen Theaters gewähren, wenn uns dessen roheste Anfänge aufbewahrt wären, die noch gar nicht einmal aufgeschrieben wurden: allein es ist leicht, aus der Vergleichung des Aeschylus mit dem Sophokles weiter zurück zu schließen. Die

Griechen hatten ihre Schauspielkunst von keinem andern Volke ererbt oder entlehnt, sie war ursprünglich und einheimisch, und eben darum konnte sie eine lebendige Wirkung hervorbringen. Hiemit hatte es schon eine Endschaft erreicht, als Griechen Griechen nachahmten, nämlich als die alexandrinischen Dichter nach den großen Mustern gelehrt und kritisch Dramen ausarbeiteten. Bey den Römern trat das Gegentheil ein: sie hatten Form und Gehalt ihrer Schauspiele von den Griechen überkommen, sie versuchten es nie, hierin mündig zu werden, und ihre eigne Sinnesart auszusprechen; deswegen nehmen sie auch in der Geschichte der dramatischen Kunst eine so unbedeutende Stelle ein. Unter den Völkern des neueren Europa haben bis jetzt nur die Engländer und Spanier (die deutsche Schaubühne ist erst im Werden) ein durchaus originales, nationales, und in seiner eigenen Gestalt zu einer festen Ausbildung gediehenes Theater.

Jene Kunstrichter, welche die Alten auf solche Weise für musterhaft halten, daß in der Poesie wie in allen übrigen Künsten kein Heil zu hoffen sey, außer auf dem Wege der Nachahmung, behaupten:

jene eben genannten Nationen haben gerade deswegen, weil sie diesen Weg nicht betreten, lauter regellose Werke auf die Bühne gefördert, die durch einzelne schöne Züge glänzen mögen, an denen aber die barbarische Formlosigkeit des Ganzen immer verwerflich bleibe. Wir haben über diese Ansicht schon im Eingange gegenwärtiger Vorlesungen das Nöthige im Allgemeinen erinnert, müssen uns aber hier noch etwas näher damit einlassen.

Wäre die Behauptung richtig, so würde alles, was die Werke der vollendetsten englischen und spanischen Dramatiker, eines Shakspeare und Calderon, unterscheidet, sie bloß unter die Alten herabsetzen; sie würden auf keine Weise für die Theorie wichtig seyn, und könnten höchstens durch die Annahme merkwürdig scheinen, der Eigensinn dieser Nationen, sich durchaus nicht nach den Regeln bequemen zu wollen, möchte den Dichtern desto unbeschränkteren Spielraum gelassen haben, ihre angestammte Originalität, wiewohl gleichsam hinter dem Rücken der Kunst, zu offenbaren. Allein selbst diese Annahme dürfte bey näherer Beleuchtung sehr zweifelhaft werden. Der dichterische Geist bedarf allerdings einer

Umgränzung, um sich innerhalb derselben mit schöner Freyheit zu bewegen, wie es alle Völker schon bey der ersten Erfindung des Sylbenmaßes gefühlt haben; er muß nach Gesetzen, die aus seinem eignen Wesen herfließen, wirken, wenn seine Kraft nicht ins Leere hinaus verdunsten soll.

Formlos zu seyn, darf also den Werken des Genius auf keine Weise gestattet werden, allein es hat damit auch keine Gefahr. Um dem Vorwurfe der Formlosigkeit zu begegnen, verständige man sich nur über den Begriff der Form, der von den Meisten, namentlich von jenen Kunstrichtern, welche vor allem auf steife Regelmäßigkeit dringen, nur mechanisch, und nicht, wie er sollte organisch gefaßt wird. Mechanisch ist die Form, wenn sie durch äußre Einwirkung irgend einem Stoffe blos als zufällige Zuthat, ohne Beziehung auf dessen Beschaffenheit ertheilt wird, wie man z. B. einer weichen Masse eine beliebige Gestalt giebt, damit sie solche nach der Erhärtung beybehalte. Die organische Form hingegen ist eingebohren, sie bildet von innen heraus, und erreicht ihre Bestimmtheit zugleich mit der vollständigen Entwickelung des Keimes. Solche For-

men entdecken wir in der Natur überall, wo sich lebendige Kräfte regen, von der Krystallisation der Salze und Mineralien an bis zur Pflanze und Blume und von dieser bis zur menschlichen Gesichtsbildung hinauf. Auch in der schönen Kunst wie im Gebiete der Natur, der höchsten Künstlerin, sind alle ächten Formen organisch, d. h. durch den Gehalt des Kunstwerkes bestimmt. Mit Einem Worte, die Form ist nichts anders als ein bedeutsames Aeußres, die sprechende durch keine störenden Zufälligkeiten entstellte Physiognomie jedes Dinges, die von dessen verborgnem Wesen ein wahrhaftes Zeugniß ablegt.

Hieraus leuchtet ein, daß der unvergängliche, aber gleichsam durch verschiedne Körper wandernde Geist der Poesie, so oft er sich im Menschengeschlechte neu gebiert, aus den Nahrungsstoffen eines veränderten Zeitalters sich auch einen anders gestalteten Leib zubilden muß. Mit der Richtung des dichterischen Sinnes wechseln die Formen, und wenn man die neuen Dichterarten mit den alten Gattungsnamen belegt, und sie nach deren Begriffe beurtheilt, so ist dieß eine ganz unbefugte Anwendung von dem

Ansehen des classischen Alterthums. Niemand soll vor einer Gerichtsbarkeit belangt werden, unter die er nicht gehört. Wir können gern zugeben, die meisten dramatischen Werke der englischen und spanischen Dichter seyen im Sinne der Alten weder Tragödien noch Komödien: es sind eben romantische Schauspiele. Daß die Bühne eines Volkes, welches bey deren Gründung und Ausbildung von fremden Vorbildern nichts gewußt noch wissen wollen, viel eignes und abweichendes haben wird, sogar seltsam abstechendes gegen die Theater andrer Nationen, die dabey ein gemeinschaftliches Muster der Nachahmung vor Augen gehabt: dieß wird schon jedermann voraussetzen, und das Gegentheil würde eher befremdlich scheinen. Wenn aber die gleichzeitig entstandnen und dennoch einander unbekannt gebliebenen Bühnen zweyer Völker, die in physischer, moralischer, politischer und religiöser Hinsicht so weit von einander abstehen wie die Engländer und Spanier, neben den äußern und innern Verschiedenheiten die auffallendsten Züge der Verwandtschaft an sich tragen, so muß wohl der Gedankenloseste auf diese Erscheinung aufmerksam werden, und es wird sich ihm natürlich

die Vermuthung aufdrängen, bey der Entwickelung beyder habe dasselbe oder wenigstens ein gleichartiges Prinzip obgewaltet. Indessen ist diese Zusammenstellung des englischen und des spanischen Theaters in ihrem gemeinschaftlichen Gegensatz mit aller dramatischen Litteratur, die aus Nachahmung der Alten erwachsen, so viel wir wissen, noch niemals versucht worden. Könnte man einen Lands- und Zeitgenossen und verständigen Bewunderer des Shakspeare, und einen andern des Calderon wieder auferwecken, und sie mit den Werken des ihnen fremden Dichters bekannt machen, so würden beyde, mehr von einem nationalen als allgemeinen Gesichtspunkte ausgehend, ohne Zweifel sich nur mit Mühe hinein versetzen, und viel dagegen einzuwenden haben. Hier muß nun die vermittelnde Kritik *) ein-

---

*) Dieses schicklichen Ausdrucks hat sich, wo wir nicht irren, Hr. Adam Müller in seinen Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Litteratnr zuerst bedient. Wenn er sich aber für den Erfinder der Sache selbst ausgiebt, so ist dieß, aufs gelindeste gesagt, ein Irrthum. Längst vor ihm hatten andre Deutsche versucht, den Widerstreit des Geschmacks zwischen Zeitaltern und

treten, die vielleicht von einem Deutschen am besten ausgeübt werden kann, der weder in englischer noch in spanischer Nationalität befangen, aber einer wie der andern durch Neigung befreundet ist, und durch keine Eifersucht gehindert wird, das Große, was früher im Auslande geleistet worden, anzuerkennen.

Die Aehnlichkeit des englischen und spanischen Theaters besteht nicht blos in der kühnen Vernachlässigung der Einheiten von Ort und Zeit, und in der Vermischung komischer und tragischer Bestandtheile: was man immer noch als blos verneinende Eigenheiten betrachten könnte, daß sie sich nämlich nicht nach den Regeln und der Vernunft (in der Meynung gewisser Kunstrichter gleichbedeutende Wörter) hätten fügen wollen oder können; sondern sie liegt weit tiefer im innersten Gehalt der Dichtungen, und in den wesentlichen Beziehungen, wodurch jene abweichende Form eine wahres Erfoderniß wird, die mit ihrer Gültigkeit zugleich ihre Bedeutung erhält.

Nationen auszugleichen, und aller ächten Poesie und Kunst die gehörige Anerkennung zu verschaffen. Zwischen Gut und Schlecht ist freylich keine Vermittlung möglich.

Was sie mit einander gemein haben, ist der Geist der romantischen Poesie, dramatisch ausgesprochen. Doch damit wir uns gleich mit der gehörigen Einschränkung erklären, so ist unsers Erachtens das spanische Theater bis zu seinem Verfall seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts fast durchgehends romantisch; das englische ist es nur in seinem Stifter und größten Meister Shakspeare auf vollkommne Weise: in den späteren ist das romantische Prinzip mehr oder weniger ausgeartet oder ganz verlohren gegangen, wiewohl die kraft dessen eingeführten Verfahrungsweisen der dramatischen Darstellung dem Aeußern nach ziemlich beybehalten worden sind. Wie sich dennoch hiebey die verschiedne Sinnesart zweyer Völker offenbart hat, eines nördlichen und eines südlichen; jenes mit einer ahndungsvollen, dieses mit einer glühenden Einbildungskraft begabt; jenes mit grübelndem Ernst in sich gekehrt, dieses durch rege Leidenschaftlichkeit nach außen getrieben: das wird am besten am Schlusse dieses Abschnittes in einer Parallele zwischen den zwey einzig großen Dichtern, Shakspeare und Calderon, zusammengefaßt werden können.

Ueber den Ursprung und das Wesen des Romantischen sprach ich in der ersten Vorlesung, und will hier nur weniges in Erinnerung bringen. Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in unauflöslichen Mischungen; alle Entgegengesetzten: Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahndung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod, verschmelzt sie auf das innigste mit einander. Wie die ältesten Gesetzgeber ihre ordnenden Lehren und Vorschriften in abgemessenen Weisen ertheilten; wie dieß schon vom Orpheus, dem ersten Besänftiger des noch wilden Menschengeschlechts, fabelhaft gerühmt wird: so ist die gesamte alte Poesie und Kunst gleichsam ein rhythmischer Nomos, eine harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer schön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt. Die romantische hingegen ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schoo-

ße sich verbirgt: der beseelende Geist der ursprüngli-
chen Liebe schwebt hier von neuem über den Was-
sern. Jene ist einfacher, klarer, und der Natur
in der selbständigen Vollendung ihrer einzelnen
Werke ähnlicher; diese, ungeachtet ihres fragmenta-
rischen Ansehens, ist dem Geheimniß des Weltalls
näher. Denn der Begriff kann nur jedes für sich
umschreiben, was doch der Wahrheit nach niemals
für sich ist; das Gefühl wird alles in allem zugleich
gewahr.

Was nun die dichterische Gattung betrifft, wo-
mit wir uns hier beschäftigen, so verglichen wir die
antike Tragödie mit einer Gruppe in der Sculptur:
die Figuren entsprechen dem Character, ihre Grup-
pirung der Handlung, und hierauf ist, als auf das
einzige Dargestellte, die Betrachtung bey beyden Ar-
ten von Kunstwerken ausschließlich gerichtet. Das
romantische Drama denke man sich hingegen als ein
großes Gemälde, wo außer der Gestalt und Bewe-
gung in reicheren Gruppen auch noch die Umgebung
der Personen mit abgebildet ist, nicht blos die näch-
ste, sondern ein bedeutender Ausblick in die Ferne,
und dieß alles unter einer magischen Beleuchtung,

welche den Eindruck so oder anders bestimmen hilft.

Ein solches Gemählde wird weniger vollkommen begränzt seyn als die Gruppe, denn es ist wie ein ausgeschnittnes Bruchstück aus dem optischen Schauplatze der Welt. Indessen wird der Mahler durch die Einfassung der Vorgründe, durch das gegen die Mitte gesammelte Licht und andre Mittel den Blick gehörig festzuhalten wissen, daß er weder über die Darstellung hinausschweife, noch etwas in ihr vermisse.

In der Abbildung der Gestalt kann die Mahlerey nicht mit der Sculptur wetteifern, weil jene sie nur durch eine Täuschung und aus einem einzigen Gesichtspunkte auffaßt; dagegen ertheilt sie ihren Nachahmungen mehr Lebendigkeit durch die Farbe, die sie besonders zu den feinsten Abstufungen des geistigen Ausdrucks in den Gesichtern zu benutzen weiß. Auch läßt sie durch den Blick, welchen die Sculptur doch immer nur unvollkommen geben kann, weit tiefer im Gemüth lesen, und dessen leiseste Regungen vernehmen. Ihr eigentlicher Zauber liegt endlich darin, daß sie an körperlichen Gegenständen sicht-

bar macht, was am wenigsten körperlich ist, Licht und Luft.

Gerade dergleichen Schönheiten sind dem romantischen Drama eigenthümlich. Es sondert nicht strenge wie die alte Tragödie den Ernst und die Handlung unter den Bestandtheilen des Lebens aus; es faßt das ganze bunte Schauspiel desselben mit allen Umgebungen zusammen, und indem es nur das zufällig neben einander befindliche abzubilden scheint, befriedigt es die unbewußten Forderungen der Fantasie, vertieft uns in Betrachtungen über die unaussprechliche Bedeutung des durch Anordnung, Nähe und Ferne, Colorit und Beleuchtung harmonisch gewordnen Scheines, und leiht gleichsam der Aussicht eine Seele.

Der Wechsel der Zeiten und Oerter, vorausgesetzt, daß sein Einfluß auf die Gemüther mit geschildert ist, und daß er der theatralischen Perspective in Bezug auf das in der Ferne angedeutete oder von deckenden Gegenständen halb versteckte zu Statten kommt; der Contrast von Scherz und Ernst, vorausgesetzt, daß sie im Grade und der Art ein Verhältniß zu einander haben; endlich die Mischung

der dialogischen und lyrischen Bestandtheile, wodurch der Dichter es in der Gewalt hat, seine Personen mehr oder weniger in poetische Naturen zu verwandeln: sind nach meiner Ansicht im romantischen Drama nicht etwa bloße Licenzen, sondern wahre Schönheiten. In allen diesen Punkten, und noch in manchen andern, werden wir die englischen und spanischen Werke, welche vorzugsweise diesen Namen verdienen, einander vollkommen ähnlich finden, wie weit sie auch sonst von einander abstehen mögen.

Wir handeln zuerst vom englischen Theater, weil es früher zur Reife gediehen ist als das spanische. Bey beyden müssen wir uns insbesondere mit Shakspeare und Calderon beschäftigen, aber in umgekehrter Ordnung. Shakspeare steht unter den Engländern voran; was etwa über die früheren oder gleichzeitigen Alterthümer der englischen Bühne zu bemerken ist, wird sich bei der Uebersicht ihrer Geschichte nachholen lassen. Calderon aber hat viele Vorgänger gehabt, er ist zugleich der Gipfel und beinahe der Beschluß der dramatischen Kunst unter den Spaniern.

Indem ich hier in der Kürze, welche der Umfang meines Vorhabens mir auferlegt, von einem Dichter reden soll, auf dessen Studium ich mehrere Jahre meines Lebens verwandt habe, befinde ich mich in einiger Verlegenheit. Ich weiß nicht, wo ich anfangen soll, weil ich gar nicht würde aufhören können, wenn ich alles sagen wollte, was ich bey seinen Werken empfunden und über sie gedacht habe. So wie bei einem Menschen, so macht auch vielleicht bey einem Dichter die allzuvertraute Bekanntschaft ungeschickt, sich in die Lage anderer zu versetzen, die ihn erst kennen lernen: man ist an seine auffallenden Eigenheiten zu sehr gewöhnt, um ihren ersten Eindruck beurtheilen zu können. Dagegen sollte man von seiner Handelsweise, seinen geheimeren Absichten und der Bedeutung seines ganzen Thuns genauere Rechenschaft abzulegen wissen als Andere.

Shakspeare ist der Stolz seiner Nation. Ein neuerer Dichter hat ihn mit Recht den Genius der brittischen Insel genannt. Er war schon der Liebling seiner Zeitgenossen, und nach dem Zwischenraume des puritanischen Fanatismus, der ungefähr ein

Menschenalter nach ihm eintrat und alle freye Geistesbildung verbannte, nach der Regierung Carls des zweyten, während welcher man ihn entweder gar nicht oder sehr entstellt auf die Bühne brachte, ist sein Ruhm etwa zu Anfange des vorigen Jahrhunderts aus dem Dunkel der Vergessenheit glänzender auferstanden; er wuchs seitdem immer mit dem Fortgange der Zeiten, und wird auch in den folgenden Jahrhunderten, dieß sage ich mit größter Zuversicht voraus, fortfahren gewaltig anzuwachsen, wie eine von den Alpen herunterrollende Schneelawine. Als eine bedeutende Ausbreitung seines Ruhmes dürfen wir wohl die enthusiastische Aneignung wie eines obgleich in der Fremde gebohrnen Landsmannes anrechnen, womit er in Deutschland aufgenommen worden ist, seit man ihn kennt. Für das südliche Europa bleibt vielleicht die Sprache, und die Unmöglichkeit ihn treu zu übersetzen, *) ein un-

*) Diese Unmöglichkeit tritt für Frankreich ebenfalls ein. Denn man glaube ja nicht, daß eine wörtliche Uebertragung deßhalb schon eine treue sey. Wie schlecht Voltaire einige Stellen des Hamlet, und die ersten Aufzüge des Julius Cäsar in reimlose Alexandriner übersetzt, hat Mrs. Montague zur Genüge gezeigt.

überwindliches Hinderniß der allgemeinen Anerkennung. In England wetteiferten die größten Schauspieler in Shakspeare's Rollen, die Buchdrucker erschöpften sich in prächtigen Ausgaben seiner Werke, die Mahler in Darstellungen seiner Szenen. Shakspeare'n ist wie dem Dante die hier vielleicht unentbehrliche, obwohl lästige Ehre zu Theil geworden, als ein classischer Autor des Alterthums behandelt zu werden. Man hat die ältesten Ausgaben sorgfältig verglichen, und wo die Lesearten verderbt schienen, mancherley Verbesserungen versucht; man hat eine ganze vergessene Litteratur aus jener Zeit aufgestöbert, um etwas zur Erklärung von Shakspeare's Ausdrücken und Anspielungen dienliches darin zu finden. Der Ausleger sind so viele auf einander gefolgt, daß ihre Arbeiten nebst den kritischen Streitigkeiten, Widerlegungen, Rechtfertigungen u. s. w., eine nicht unbeträchtliche Bibliothek ausmachen. Diese Bemühungen sind Lobes und Dankes werth; vorzüglich die historischen Untersuchungen über die Quellen, woraus Shakspeare seine Stoffe geschöpft, über die damalige Verfassung der Schaubühne, und dergleichen mehr. Allein schon in Hinsicht auf die bloß

philologische Kritik kann ich häufig nicht gleicher Meynung mit den Commentatoren seyn. Wo sie es aber vollends unternehmen, über den Dichter als solchen zu reden, ihn zu beurtheilen, zu meistern; da muß ich mich gänzlich von ihnen trennen. Fast nirgends finde ich das rechte, geschweige das erschöpfende gesagt, und diese Kritiker scheinen mir nur stammelnde Dollmetscher jener allgemeinen an Vergötterung gränzenden Bewunderung ihrer Landsleute zu seyn. Es mag in England auch Leute geben, die eben so denken; wenigstens hat ein satirischer Dichter den Shakspeare in Verhältniß zu seinen Auslegern als den Actäon geschildert, der von seinen eignen Hunden zu Tode gehetzt wird, und indem er in Ausführung dieses Bildes den Ovid parodirt, eine der Frauen, die über den großen Dichter geschrieben, als die klaffende Lycisca bezeichnet.

Wir wollen zuvörderst einige falsche Ansichten wegräumen, um die Stätte für unsre Huldigung zu reinigen und uns ihr alsdann um so freyer hingeben zu können.

Nach allen Stimmen zu urtheilen, die von dorther noch zu uns herüberhallen, wußten die Zeitge-

nossen Shakspeare's gar wohl, was sie an ihm hatten; sie fühlten und verstanden ihn besser als die Meisten, die späterhin sich haben vernehmen lassen. Eins von den Lobgedichten, womit man damals die Herausgabe eines Schriftstellers zu begleiten pflegte, und noch dazu von einem Ungenannten, gehört zu den schönsten und treffendsten, was je über den Dichter gesagt worden *). Indessen kam schon frühzeitig die Vorstellung in Gang, Shakspeare sey ein rohes Genie gewesen, und habe blindlings unzusammenhängende Dichtungen auf gut Glück hingeschüttet. Ben Jonson, ein jüngerer Zeitgenosse und Nebenbuhler Shakspeare's, der im Schweiße seines Angesichts, aber mit geringem Erfolg das englische Schauspiel nicht romantisch, sondern nach dem Muster der Alten zu bilden strebte, meynte, er habe nicht genug ausgestrichen, und weil er wenig Schulgelehrsamkeit besessen, verdanke er der Natur mehr als der Kunst. Auch der gelehrte und zuweilen etwas pedantische Milton stimmt in diesen

*) Es fängt an mit den Worten: A mind reflecting ages past, und ist unterzeichnet: J. M. S.

Ton ein, wenn er sagt: *) „Unser süßer Shakspeare, das Kind der Fantasie, wirbelt seine angebohrnen wilden Waldgesänge." Doch gereicht es ihm zur Ehre, Shakspeare's Süßigkeit, die verkannteste unter seinen Eigenschaften, empfunden zu haben. Die neueren Herausgeber, sowohl in ihren Vorreden, die jedoch als rhetorische Uebungen im Lobpreisen des Dichters gemeint sind, als in ihren einzelnen Bemerkungen, gehen viel weiter. Nicht nur geben sie die Regellosigkeit seiner Stücke nach gar nicht auf sie anwendbaren Grundsätzen zu, sondern sie beschuldigen ihn des Bombastes, einer verworrenen, ungrammatischen, witzelnden Schreibart, und der verkehrtesten Possenreißerey. Pope behauptet, er habe gewiß besser, aber vielleicht auch schlechter als irgend ein Andrer geschrieben. Alle Auftritte und Stellen, die seinem kleinlichen Geschmacke nicht zusagten, wollte er auf die Rechnung verfälschender Schauspieler setzen, und war auf dem besten Wege, wenn man ihn gehört hätte, uns einen schmählich verstümmelten Shakspeare zu bescheren.

*) Our sweetest Shakspeare, fancy's child,
Warbles his native woodnotes wild.

Mann darf sich also nicht wundern, wenn die Ausländer, die Deutschen der neuesten Zeit ausgenommen, *) solche Urtheile nach ihrer Unkenntniß übertreiben. Sie reden von Shakspeare's Schauspielen als abentheuerlichen Ungeheuern, die nur in einer wüsten barbarischen Zeit von einem beynah verbrannten Gehirn ans Licht gefördert werden mochten; und Voltaire schlägt dem Fasse den Boden ein, indem er sich erdreistet zu sagen: Hamlet, das tiefsinnige Meisterwerk des philosophischen Dichters, „scheine von einem besoffenen Wilden herzurühren.“ Daß Ausländer, besonders Franzosen, die oft von der Vorzeit und dem sogenannten Mittelalter so wunderlich sprechen, als ob erst durch Ludwig den vierzehnten die Menschenfresserey in Europa wäre

*) Zuerst hat Lessing im gebührenden Tone über Shakspeare gesprochen, aber leider viel zu wenig gesagt, weil in der Zeit, als er die Dramaturgie schrieb, dieser Dichter noch nicht auf unserer Bühne erschienen war. Seitdem besonders Herder in den Blättern von deutscher Art und Kunst; Goethe im Wilhelm Meister; und Tieck in Briefen über Shakspeare, (Poetisches Journal, 1800) die aber fast am Eingange abbrechen.

abgestellt worden, sich die Meynung von Shakspeare's barbarischem Zeitalter eingeschwatzt, möchte hingehen; aber daß die Engländer sich eine solche Verläumdung jener glorreichen Epoche ihrer Geschichte, worin der Grund zu ihrer jetzigen Größe gelegt worden, gefallen lassen, ist mir unbegreiflich. Shakspeare blühte und schrieb in der letzten Hälfte der Regierung der Elisabeth, und in der ersten König Jakob des ersten, also unter gelehrten und die Wissenschaft ehrenden Monarchen. Die Politik des neueren Europa, die dessen Länder in manichfaltige Wechselberührung setzte, hat schon ein Jahrhundert früher ihren Anfang genommen. Die Sache der Protestanten war in England sogleich mit Elisabeths Thronbesteigung entschieden; also kann nicht einmal die Anhänglichkeit an den Glauben der Väter als Beweis der herrschenden Finsterniß angeführt werden. Der Eifer für das Studium der Alten war so lebhaft erwacht, daß sogar Frauen am Hofe, und die Königin selbst, mit der lateinischen und griechischen Sprache vertraut waren, und es wenigstens in der ersten bis zur Fertigkeit im Sprechen gebracht hatten: eine Kenntniß, die man

jetzt an den europäischen Höfen gewiß vergeblich suchen würde. Handel und Schifffahrt, welche die Engländer schon nach allen vier Welttheilen trieben, machten sie mit den Sitten und geistigen Hervorbringungen anderer Nationen bekannt, und sie waren damals, wie es scheint, gegen fremde Sitten gastfreyer als jetzt. Italien hatte ungefähr alles, was seine Litteratur auszeichnet, schon gehabt, und man übersetzte in England fleißig aus dem Italiänischen, sogar mit Glück in Versen. Auch mit der spanischen Litteratur war man nicht unbekannt: es läßt sich nachweisen, daß man den Don Quixote kurz nach seiner Erscheinung in England gelesen habe. Bacon, der Stifter der neueren Experimental-Physik, und von dem man sagen kann, daß er, was von der herrschenden Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts noch diesen Namen verdient, in seiner Tasche hatte, war ein Zeitgenosse Shakspeare's Er wurde zwar erst nach dessen Tode durch Schriften berühmt: aber welche Begriffe mußten im Umlauf seyn, damit ein solcher Denker aufstehen konnte! Manche Fächer des menschlichen Wissens sind seitdem mehr angebaut worden, nur gerade diejeni-

gen, welche für die Poesie ganz unersprießlich sind: mit Chemie, mit Mechanik, mit Manufacturen, mit Land- und Staatswirthschaft macht man keine Gedichte. Ich habe an einem andern Ort *) die Anmaßungen der heutigen sich so nennenden Aufklärung, die auf alle früheren Zeitalter verächtlich herabsieht, geprüft; ich habe gezeigt, wie im Grunde nur alles kleinlich, flach, und haltungslos geworden. Der Hochmuth auf die, wie man wähnte, nunmehr mündig gewordene menschliche Vernunft ist schmählich zu Falle gekommen, und was diese Pädagogen des Menschengeschlechts gebaut haben, ist wie Kartenhäuser zusammengestürzt.

Was nun den Ton der damaligen Geselligkeit insbesondere betrifft, so muß man wohl unterscheiden zwischen Bildung und Abgeschliffenheit. Die letzte, welche origineller Wechselmittheilung ganz und gar ein Ende macht, und alles unter die fade Einförmigkeit gewisser Formeln zwängt, war dem

---

*) In einigen Vorlesungen über den Geist des Zeitalters, abgedruckt in der Zeitschrift Europa, zweyten Bandes erstes Heft.

Zeitalter Shakspeare's allerdings fremd, wie sie es großentheils noch dem heutigen England ist. Es war gesunde Kraftfülle vorhanden, die sich keck und oft muthwillig kund gab. Der ritterliche Geist war noch nicht erloschen, und eine Königin, die weit mehr für ihr Geschlecht als für ihre Würde Huldigung begehrte, und die durch ihre Entschlossenheit, Klugheit und grose Gesinnung in der That Begeisterung einflößen konnte, entflammte diesen Geist zu edler Ruhmbegierde. Auch Reste der Feudal-Unabhängigkeit gab es noch: der Adel hielt auf Pracht in den Kleidertrachten und zahlreiches Gefolge, so daß jeder große Herr fast einen kleinen Hof um sich hatte. Ueberhaupt war der Unterschied der Stände stark bezeichnet, und dieß ist für den dramatischen Dichter sehr erwünscht. Im Gespräch liebte man rasche unerwartete Erwiederungen, wodurch ein witziger Einfall wie ein Federball so lange hin und her geschnellt wird, bis man sich müde daran gespielt hat. Dieß und den Mißbrauch der Wortspiele (für welche der König Jakob selbst eine große Liebhaberey hatte, so daß man sich über die Allgemeinheit der Mode nicht wundern darf) mag man für einen fal-

schen Geschmack halten; aber es für ein Zeichen der Rohheit und Barbarey zu nehmen, wäre eben so als wenn man aus dem ausschweifenden Luxus eines Volkes auf dessen Armuth schließen wollte. Dergleichen witzelnde Gespräche kommen beym Shakspeare häufig vor, wo es sein Zweck mit sich bringt, den wirklichen Ton der damaligen Gesellschaft zu schildern; es folgt daraus gar nicht, daß er sie gebilligt hätte, vielmehr scheint er selbst darüber zu spotten. Hamlet sagt bey Gelegenheit des Todtengräbers: „Wahrhaftig, Horatio, ich habe seit drey Jahren darauf geachtet: das Zeitalter wird so spitzfindig, daß der Bauer dem Hofmann auf die Fersen tritt." Und Lorenzo im Kaufmann von Venedig über den Launcelot:

O heilige Vernunft, was eitle Worte!
Der Narr hat ins Gedächtniß sich ein Heer
Wortspiele eingeprägt. Und kenn' ich doch
Gar manchen Narrn an einer bessern Stelle,
So aufgestutzt, der um ein spitzes Wort
Die Sache Preis giebt.

Uebrigens legt Shakspeare an tausend Stellen ein ungemein großes Gewicht auf den ächten und

feinen Weltton, und warnt vor jedem Abwege davon, sowohl von Seiten des bäurischen Ungeschicks als der gezierten Geckerey; er giebt nicht nur die treffendsten Lehren darüber, er stellt ihn dar, in allen seinen Abstufungen nach Stand, Alter und Geschlecht. Was läßt sich nun noch anführen, worauf man die Behauptung von den wüsten Sitten jener Zeit gründen könnte? Etwa die Unanständigkeiten? Gölte dieser Beweis, so müßte man auch das Zeitalter des Perikles und des Augustus roh und ungesittet schelten, denn Aristophanes und Horaz, die doch beyde für Muster der Urbanität galten, lassen es wahrlich nicht an den gröbsten Unanständigkeiten fehlen. Das verschiedne sittliche Urtheil der Völker hierüber hängt von ganz andern Ursachen ab. Es ist wahr, Shakspeare bringt uns zuweilen in anstößige Gesellschaft; andremale läßt er Zweydeutigkeiten in Gegenwart der Frauen oder gar von ihnen selbst sagen. Dieß war also vermuthlich ein damals nicht unerhörter Muthwille. Dem großen Haufen zu gefallen that er es gewiß nicht, denn in vielen seiner Stücke kommt nicht das mindeste dieser Art vor, und in welcher zarten Jungfräulichkeit sind

manche seiner weiblichen Rollen gehalten! Wenn man sieht, was sich andre dramatische Dichter in England, zu seiner Zeit und noch viel später, erlaubten, so muß man ihn vergleichungsweise keusch und sittsam nennen. Auch dürfen wir einige Umstände in der damaligen Einrichtung des Theaters nicht vergessen. Die weiblichen Rollen wurden nicht von Frauen, sondern von Knaben gespielt; die Zuschauerinnen gingen nicht anders als verlarvt ins Schauspiel. Unter dieser Carnavals-Verkleidung mochten sie sich dann gefallen lassen, manches anzuhören, und man getraute sich, es in ihrer Gegenwart zu sagen, was sonst nicht schicklich gewesen wäre. Es ist löblich, wenn bey allem Oeffentlichen, und also auch auf der Bühne für Anständigkeit gesorgt wird, allein man kann darin auch zu weit gehen. Eine ängstliche Splitterrichterey, die in jedem dreisten Scherz eine Sünde wittert, ist ein zweydeutiges Kennzeichen von Reinheit der Sitten; meistens verbirgt sich vielmehr das Bewußtseyn einer verunreinigten Einbildungskraft hinter dieser Heucheley. Die Vorsicht, nichts berühren zu lassen, was auf das sinnliche Verhältniß beyder Geschlechter Bezug

hat, kann auf einen Grad steigen, wo sie höchst lästig für den dramatischen Dichter wird, und der Kühnheit seiner Darstellungen den größten Abbruch thut. Nach solchen Bedenklichkeiten müßten manche der schönsten Verwickelungen in Shakspeare's Schauspielen, z. B. Gleiches mit Gleichem, Ende gut alles gut, auch noch so schonend behandelt für anstößig erklärt werden.

Wenn sonst kein andres Denkmal vom Zeitalter der Elisabeth auf uns gekommen wäre als die Werke Shakspeare's, so würde ich eben aus ihnen den vortheilhaftesten Begriff von der damaligen gesellschaftlichen Bildung schöpfen. Diejenigen, die durch so seltsame Brillen sehen, daß sie darin nichts als Rohheit und Barbarey finden, wenn sie dennoch nicht abläugnen können, was ich oben historisch dargethan, bleibt keine andre Ausflucht übrig als zu sagen: „Was half Shakspeare'n die Bildung seines Zeitalters? Er hatte keinen Antheil daran. In niedrigem Stande gebohren, ohne Erziehung, unwissend, lebte er in gemeiner Gesellschaft, und arbeitete ums Tagelohn für ein pöbelhaftes Publicum,

ohne den geringsten Gedanken an Ruhm und an die Nachwelt."

An allem diesem ist kein wahres Wort, wiewohl es tausendmal wiederholt worden. Wir wissen zwar sehr wenig von den Lebensumständen des Dichters, und das meiste besteht in aufgerafften, höchst verdächtigen Anekdoten von dem Schlage, wie Gastwirthe sie neugierigen Fremden, die sich an dem Geburts- oder Wohnort eines berühmtem Mannes nach ihm erkundigen, entgegenbringen. Erst neuerdings hat man wirkliche Documente aufgespürt, unter andern sein Testament, das einen Blick in seine Familienverhältnisse thun läßt. Es verräth einen ausserordentlichen Mangel an kritischem Scharfsinn, daß unter den Auslegern Shakspeare's, die wir kennen, noch keiner darauf gefallen ist, seine Sonette für seine Lebensbeschreibung zu benutzen. Sie schildern ganz augenscheinlich wirkliche Lagen und Stimmungen des Dichters, sie machen uns mit den Leidenschaften des Menschen bekannt, ja sie enthalten auch sehr merkwürdige Geständnisse über seine jugendlichen Verirrungen. Shakspeare's Vater war ein begüterter Mann, dessen Vorfahren in Stratford

obrigkeitliche Aemter bekleidet hatten, und dem in einem Diplom des Herolds-Amtes über die Erneuerung oder Bestätigung seines Familienwappens der Titel Gentleman beygelegt wird. Unser Dichter, der älteste Sohn unter vielen Geschwistern, konnte freylich keine akademische Erziehung bekommen, da er sich, kaum achtzehn Jahr alt, vermuthlich bloß aus häuslichen Rücksichten verheirathete. In diesem engen bürgerlichen Leben hielt er es nur wenige Jahre aus, sey es nun, daß ihn der Ueberdruß daran nach London gelockt, oder daß ihn, wie die Sage geht, die Folgen einer Ausgelassenheit von seiner Heimath vertrieben. Dort ergriff er den Stand des Schauspielers, den er anfangs als eine Erniedrigung betrachtete, hauptsächlich weil ihn das Beyspiel seiner Cameraden verführte, an ihrer wilden Lebensart Theil zu nehmen *). Es läßt sich wahrscheinlich machen, daß er am meisten durch seinen Dich-

*) In einem seiner Sonette sagt er:

O, for my sake do you with fortune chide,
The guilty goddess of my harmless deeds,
That did not better for my life provide,

terruhm dazu beygetragen, im Fortgange seiner Laufbahn die Bühne zu adeln und den Schauspielerstand mehr zu Ehren zu bringen. Schon frühzeitig strebte er, sich als Dichter, selbst außerhalb der Schaubühne hervorzuthun, wie seine Jugendgedichte Adonis und Lucretia beweisen. In der Folge gelangte er zu der Stelle eines Mitbesitzers und Vorstehers des Schauspielhauses, wofür er arbeitete. Daß er zum Umgange der Vornehmen nicht zugelassen worden, ist ganz und gar nicht glaublich: er fand außer verschiedenen andern an dem Grafen von Southampton, dem Freunde des unglücklichen Essex, einen sehr freigebigen und ihm zärtlich zugethanen Gönner. Nicht nur erhielten seine Stücke erstaunlichen Beyfall bey dem größeren Publicum, sondern sie gefielen am Hofe: die beyden Monarchen, unter deren Regierung er schrieb, waren nach dem

---

Than publick means which publick manners breeds,

und in dem folgenden:

Your love and pity doth th'impression fill
Which vulgar scandal stamp'd upon my brow.

Zeugniß eines Zeitgenossen *) ganz davon eingenommen. Sie wurden am Hofe aufgeführt, und Elisabeth scheint selbst die Schreibung eines und des andern zur Feyer von Hof-Festen veranlaßt zu haben. Man weiß, daß König Jakob Shakspeare'n durch ein eigenhändiges Schreiben geehrt. Alles dieß sieht nicht nach Geringschätzung und Verbannung in die Dunkelheit eines niedrigen Kreises aus. Shakspeare erwarb sich durch seine Thätigkeit als Dichter, Schauspieler und Schauspieldirector ein beträchtliches Vermögen, das er in den letzten Jahren seines allzu kurzen Lebens an seinem Geburtsort in Ruhe und im Umgange mit einer geliebten Tochter genoß. Gleich nach seinem Tode wurde ihm ein Denkmal auf seiner Grabstätte errichtet, welches man für die damalige Zeit prächtig nennen kann.

Bey einem so glänzenden Gelingen, unter so ausgezeichneten Beweisen der Achtung und Vereh-

---

*) Ben Jonson:

And make those flights upon the banks of Thames,
That so did take Eliza, and our James!

rung seiner Zeitgenossen wäre es wohl seltsam, wenn Shakspeare'n, ungeachtet der ihm eignen Bescheidenheit eines großen Gemüthes, der Gedanke an Nachruhm niemals eingefallen wäre. Als ein tiefer Denker hatte er den Umfang der menschlichen Fähigkeiten so ziemlich ausgemessen, und konnte sich getrost sagen, daß manche seiner Hervorbringungen nicht leicht übertroffen werden würden. Worauf gründet man denn nun die entgegengesetzte Behauptung, wodurch man den unsterblichen Künstler zum Tagelöhner eines rohen Haufens herabwürdigen will? Einzig darauf, daß er selbst keine Herausgabe seiner sämmtlichen Werke veranstaltet hat. Man bedenkt nicht, daß ein Dichter, der gewohnt ist, immer unmittelbar für die Bühne zu arbeiten, der so oft den Triumph genossen, die gedrängte Menge der Zuschauer zu rauschendem Beyfalle hinzureißen, der dabey nicht von dem Eigensinne verkehrter Schauspieldirectoren abhängt, sondern durch eigne Leitung für die rechte theatralische Darstellungsweise sorgen kann, nach dem Cabinet des einsamen Lesers natürlich weniger fragt. Besonders bey der ersten Bildung einer Nationalbühne finden sich häufig Beispiele einer

solchen Nachläßigkeit. Auch von den fast zahllosen Stücken des Lope de Vega sind unstreitig viele nicht gedruckt worden, und dadurch verlohren gegangen; auch Cervantes ließ seine früheren Schauspiele nicht drucken, wiewohl er sich ihrer allerdings als verdienstlicher Werke rühmt. Da indessen Shakspeare bei seiner Entfernung vom Theater den Mitvorstehern seine Handschriften zurückließ, so durfte er sich wohl, um sie auf die Nachwelt zu bringen, auf die theatralische Ueberlieferung verlassen, welche auch dazu hingereicht haben würde, wenn nicht die Schließung der Schaubühnen unter dem puritanischen Druck alles unterbrochen hätte. Ferner weiß man, daß damals die Dichter ihre Stücke einem Theater zu ausschließendem Besitz zu verkaufen pflegten: es ist also denkbar, daß Shakspeare'n das Eigenthumsrecht über die seinigen noch nicht gedruckten gar nicht mehr, oder noch nicht wieder zustand. Seine Mitvorsteher veranstalteten die Herausgabe sieben Jahre nach seinem Tode, (der ihn vielleicht bey dem Vorhaben übereilte) wie es scheint, für ihre Rechnung, und zu ihrem eignen Vortheil.

Ueber die Unwissenheit oder Gelehrsamkeit un-

sers Dichters ist weitläufig hin und her gestritten worden, und doch ist die Sache so leicht zu entscheiden. Shakspeare war arm an todter Gelehrsamkeit aber er besaß eine Fülle lebendiger und anwendbarer Kenntnisse. Er wußte Lateinisch und sogar etwas Griechisch, jedoch vermuthlich nicht genug, um die Schriftsteller in der Ursprache mit Leichtigkeit zu lesen. Auch die neueren Sprachen, das Französische und Italiänische hatte er nur oberflächlich erlernt. Ueberhaupt ging seine Neigung nicht darauf, Worte, sondern Thatsachen einzusammeln. Mit englischen und ins Englische übersetzten Büchern hatte er eine sehr ausgebreitete Bekanntschaft: man darf wohl behaupten, daß er alles damals in seiner Sprache vorhandne, was ihm irgend zu künstlerischen Zwecken dienen konnte, gelesen hatte. Mit der Mythologie war er vertraut genug, um sie, wie er es einzig wollte, als einen symbolischen Zierrath zu gebrauchen. Den Geist der alten besonders römischen Geschichte hatte er im Ganzen richtig gefaßt, bis ins einzelne geläufig war ihm die Geschichte seines Vaterlandes. Zu großem Glück für ihn war diese noch nicht diplomatisch und pragmatisch sondern

bloß im Chroniken-Styl bearbeitet; d. h. sie war nicht zu trocknen Erörterungen über die Entwicklung der staatsrechtlichen Verhältnisse, über diplomatische Verhandlungen, Finanzen u. s. w. geworden, sondern gewährte ein anschauliches Bild von dem Leben und Weben einer thatenvollen Vorzeit. Shakspeare war ein aufmerksamer Naturbeobachter; er kannte die Kunstsprache der Handwerker und Gewerbe; im Innern von England scheint er viel gereist zu seyn, und sich bey Seefahrern fleißig nach dem Auslande erkundigt zu haben; aufs genaueste bekannt war er mit allen volksmäßigen Gebräuchen, Meynungen und Ueberlieferungen, die poetisch nutzbar waren.

Seine Unwissenheit will man besonders durch einige geographische Schnitzer und Anachronismen beweisen. Man lacht darüber, daß er in einem mährchenhaften Lustspiele Schiffe in Böhmen landen läßt. Allein ich glaube, man hätte sehr Unrecht, daraus zu schließen, er habe nicht eben so gut wie wir die schätzbare und nicht schwer zu erwerbende Kenntniß besessen, daß Böhmen von keiner Seite an die See stößt. Dazu müßte er niemals eine Karte von Deutsch-

land angesehen haben, da er doch die Charten beyder Indien mit den Entdeckungen der neuesten Weltumsegler beschreibt *). In dergleichen ist Shakspeare nur bey einheimischen historischen Gegenständen genau. Bey den Novellen, die er bearbeitet, hütete er sich wohl, seine Zuhörer, denen sie bekannt waren, durch Berichtigung von Irrthümern in Nebendingen zu stören. Je wunderbarer die Geschichte, desto mehr spielt sie auf einem bloß poetischen Boden, den er nach Belieben in einer unbestimmten Ferne hält. Diese Schauspiele, wie auch die Namen lauten mögen, gehen eigentlich im Romanenlande und in dem Jahrhundert der wunderbaren Liebesgeschichten vor sich. Er wußte gewiß, daß es im Ardennerwalde keine Löwen noch Schlangen der heißen Zone giebt, eben so wenig als arkadische Schäferinnen: aber er versetzte beyde dahin **), weil der Entwurf und die Bedeutung seines Gemähldes es so erforderte. Hierin hielt er die größten Freyheiten für erlaubt. Er hatte es nicht mit einer kleinlich

*) Twelfth night, or What you will. A. III. Sc. 2.

**) As you like it.

krittelnden Zeit zu thun, wie die unsrige ist, wo man in der Poesie immer etwas anders sucht als Poesie; seine Zuschauer gingen ins Theater, nicht um die wahre Chronologie, Geographie und Naturgeschichte zu erlernen, sondern um eine heitre Darstellung anzusehn. Ich unternehme darzuthun, daß Shakspeare's Anachronismen mehrentheils geflissentlich und mit großem Bedacht angebracht sind. Es lag ihm oft daran, das Dargestellte aus dem Hintergrunde der Zeiten ganz in die Nähe zu rücken. So herrscht im Hamlet, wiewohl anerkannt einer alten nordischen Geschichte, der Ton modiger Geselligkeit und in allen Stücken das Costum der neuesten Zeit. Ohne diese Umgebung wäre es gar nicht zulässig gewesen, den Hamlet zu einem philosophischen Grübler zu machen, worauf doch der Sinn des Ganzen beruht. Deswegen erwähnt er auch seiner Erziehung auf einer Universität, wiewohl es zur Zeit des historischen Hamlet noch keine Universitäten gab. Er läßt ihn in Wittenberg studiren, und keine Wahl konnte schicklicher seyn. Der Name war sehr populär: durch die Sage vom Dr. Faust war Wittenberg auf eine wundervolle Art bekannt; vorzüglich

war es im protestantischen England berühmt, weil Luther kurz zuvor dort gelehrt und geschrieben hatte, und der Name mußte sogleich den Begriff freyer Geistesregung erwecken. Einen Anachronismus möchte ich es nicht einmal nennen, wenn Richard der dritte vom Macchiavell spricht. Dieser Name wird hier ganz sprüchwörtlich genommen: der Inhalt des Buches vom Fürsten war von jeher vorhanden, seit es Tyrannen gab; Macchiavell hat ihn nur zuerst aufgeschrieben.

Daß Shakspeare das wesentliche Costum, nämlich den Geist der Zeiten und Völker, richtig getroffen, wird wenigstens von den englischen Kunstrichtern häufig anerkannt; gegen das äußerliche Costum sind mannigfaltige Verstöße leicht zu bemerken. Es darf hiebey nicht übersehen werden, daß auf der damaligen Bühne auch die römischen Stücke in europäischer Tracht aufgeführt wurden, die freylich noch schön und edel, nicht so läppisch nnd geschmacklos war, wie sie es gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts wurde. Dieß will unserm Sinne keineswegs zusagen: wir können uns nicht ohne Togen behelfen. Eine allgemeine Bemerkung über das

Costüm in künstlerischer Hinsicht wird hier nicht am unrechten Orte stehen. Niemals ist man in dessen Beobachtung genauer gewesen als heutzutage; die Kunst ist zu einer pedantischen Antiquitäten-Krämerey geworden. Dieß kommt daher, daß wir in einem gelehrten und kritischen aber durchaus nicht dichterischen Zeitalter leben. Schon die Alten pflegten die sehr abweichenden Religionen anderer Völker nach der griechischen Mythologie umzudeuten. In der Sculptur war für alle barbarischen Völkerschaften ein für allemal dieselbe Kleidertracht, die phrygische, angenommen. Nicht als ob ihnen unbekannt gewesen wäre, daß es eben so viel verschiedne Trachten gebe als Nationen: sondern sie wollten in der Kunst nur den großen Gegensatz zwischen barbarisch und gebildet anerkennen, und dieser schien ihnen durch die phrygische Kleidung am vortheilhaftesten sichtbar gemacht zu werden. Die älteren christlichen Mahler stellen den Heiland, die Jungfrau Maria, die Erzväter und Apostel in einer idealischen Tracht vor: die untergeordneten Theilnehmer oder Zuschauer der Handlung aber in Trachten ihres eignen Volkes und ihrer Zeit. Ein richtiger Sinn leitete sie dabey:

das geheimnißvolle heilige soll in einer Ehrfurcht gebietenden Ferne gehalten werden, das Menschliche hingegen ist nur in der gewohnten Umgebung recht verständlich. Im Mittelalter wurden alle heroischen Geschichten des Alterthums, vom Theseus und Achilles bis auf Alexander, in wahre Ritterbücher umgekleidet. Nur das Verwandte sprach sie an, von den Unterschieden wollten sie nichts wissen. In einer alten Handschrift vom trojanischen Krieg sah ich ein Miniaturbild, das Leichenbegängniß Hektors vorstellend, wo der mit adelichen Wappenschildern behängte Sarg in eine gothische Kirche hineingetragen wird. Es kostet kein großes Kopfbrechen sich über diese Einfalt lustig zu machen, allein der Nachdenkende wird noch ganz etwas anders darin entdecken. Ein kräftiges Bewußtseyn von der allgemeinen Gültigkeit und dem festen Bestande ihrer Art zu seyn, eine unbezweifelte Ueberzeugung, daß es immer so in der Welt zugegangen, und auch forthin so zugehen werde: diese Gefühle unsrer Altvordern waren Kennzeichen frischer Lebensfülle, sie waren das Mark des Handelns in der Wirklichkeit wie in der Dichtung. Ihre schlichte und liebevolle Anhänglichkeit

an die auf sie vererbten Umgebungen ist durchaus nicht zu verwechseln mit der vorlauten Eitelkeit manierirter Zeitalter, welche die wandelbare Mode des Tages unstatthaft in der Kunst anbringen, weil ihnen alle edle Simplicität bäurisch und roh dünkt. Dieser letzte Mißbrauch ist jetzt abgestellt: unsere Dichter und Künstler müssen wie Bediente die Livrey entfernter Jahrhunderte und fremder Völker tragen, wenn sie gebilligt werden wollen. Wir sind überall zu Hause, außer bey uns selbst. Wir lassen uns die Gerechtigkeit widerfahren, daß die heutige Mode in der Kleidung, den Höflichkeits-Formeln u. s. w., ganz unpoetisch ist, und so bettelt die Kunst bey den Antiquaren um ein Almosen von poetischem Costum. Zu jener einfältigen Denkweise, die sich bloß an innere Wahrheit der Darstellung hält, ohne sich an Anachronismen und Versehen in andern Aeußerlichkeiten zu stoßen, können wir leider nicht zurückkehren; allein wir müssen die Dichter beneiden, denen sie entgegen kam: sie gewährte ihnen eine große Breite und Freyheit der Behandlung.

Nach obigen Grundsätzen über das wesentliche

und das bloß gelehrte Costum muß vieles im Shakspeare beurtheilt werden; auch auf den Calderon werden sie ihre Anwendung finden.

Soviel über den Geist der Zeit, worin Shakspeare lebte, und über seine eigne Bildung und Wissenschaft. Mir ist er ein tiefsinniger Künstler, nicht ein blindes wild laufendes Genie. Was man hievon schwatzt, halte ich überhaupt nur für eine fabelhafte Sage, für einen blinden wilden Wahn. Bey den übrigen Künsten widerlegt es sich schon von selbst, denn hier ist erworbene Wissenschaft eine unerlaßliche Bedingung, um irgend etwas zu leisten. Aber auch bey solchen Dichtern, die man für sorglose Zöglinge der Natur ohne alle Kunst und Schule auszugeben pflegt, fand ich bey näherer Betrachtung, wenn sie wirklich vortreffliche Werke geliefert, ausgezeichnete Cultur der Geisteskräfte, geübte Kunst, reiflich überlegte und würdige Absichten. Dieß gilt eben sowohl vom Homer als vom Dante. Die Thätigkeit des Genie's ist zwar ihm eine natürliche und in gewissem Sinne bewußtlose, wovon also der, welcher sie ausübt, nicht immer augenblicklich Rechenschaft wird ablegen können; es ist aber keineswegs eine sol-

che, woran die denkende Kraft nicht einen großen Antheil hätte. Eben die Schnelligkeit und Sicherheit der Geisteswirkung, die höchste Klarheit des Verstandes macht, daß das Denken beym Dichten nicht als etwas abgesondertes wahrgenommen wird, nicht als Nachdenken erscheint. Jener Begriff von der poetischen Begeisterung, den manche lyrische Dichter in Umlauf gebracht haben, als wären sie außer sich, und ertheilten wie die Pythia, von einer fremden Gottheit ergriffen, ihnen selbst unverständliche Orakelsprüche: jener Begriff (selbst nur eine lyrische Erdichtung) paßt am allerwenigsten auf die dramatische Composition, eine der besonnensten Hervorbringungen des menschlichen Geistes. Man giebt zu, Shakspeare habe über Character und Leidenschaft, über den Gang der Begebenheiten und menschlichen Schicksale, über die gesellige Verfassung, über alle Dinge und Verhältnisse der Welt gedacht und tief gedacht, man muß es zugeben, denn unter Tausenden seiner Sprüche würde ein einziger zur Widerlegung dessen hinreichen, der es abläugnen wollte. Und nur für den Bau seiner eignen Stücke soll er keinen Gedanken übrig gehabt, die-

sen soll er dem Zufall, welcher die epikurischen Atomen zusammen weht, überlassen haben? Gesetzt auch, er hätte ohne höheren Ehrgeiz in Bezug auf die Kenner und die Nachwelt, ohne jene künstlerische Liebe, die sich in einem vollendeten Werke selbst zu befriedigen strebt, bloß gearbeitet, um der ungelehrten Menge zu gefallen, so hätte ihn ja schon dieser Zweck und die theatralische Wirkung darauf führen müssen. Denn hängt nicht der Eindruck eines Schauspiels ganz besonders von dem Verhältniß der Theile zu einander ab? Und wird nicht eine an sich noch so schöne Szene von Zuschauern, die nur geraden Sinn haben und sich ihrer Natur unbefangen überlassen, verworfen, so bald sie ihrer Erwartung an der Stelle widerspricht, und dem einmal gefaßten Interesse Abbruch thut? Die scherzhaften Einmischungen mögen immerhin als eine Art von Zwischenspiel, zur Erholung von ernsthafteren Spannungen dienlich, angesehen werden, so lange man keine bessere Ansicht dafür zu finden weiß; aber im Gange der Hauptsache, in der Verknüpfung der Erfolge muß der Dichter, wo möglich, noch mehr Ueberlegenheit des Verstandes bewähren als in der

Darstellung der einzelnen geschilderten Character und Lagen, sonst wäre er wie der Lenker eines Marionettenspiels, dem die Dräte in Verwirrung gerathen sind, so daß nun die Puppen vermöge ihres Mechanismus ganz andre Bewegungen vornehmen, als er eigentlich wollte.

Einstimmig rühmen die englischen Kunstrichter am Shakspeare die Wahrheit und durchgeführte Bestimmtheit seiner Characteristik, das eindringende Pathos, den komischen Witz. Ferner erheben sie die Schönheit und Erhabenheit einzelner Beschreibungen, Bilder und Ausdrücke. Dieß letzte ist die oberflächlichste und wohlfeilste Art von Kunstkritik. Johnson vergleicht denjenigen, der diesen Dichter durch Stellen, aus dem Zusammenhange gerissen, zu empfehlen gedächte, mit jenem Scholastiker beym Hierokles, der einen Ziegel als Probe eines Hauses herumwies. Und dennoch spricht er selbst so wenig und so höchst unbefriedigend über das Ganze der Stücke. Man stelle nur seine kurzen Urtheile am Schlusse eines jeden zusammen, und sehe, ob die Summe von Bewunderung herauskommt, die er selbst anfangs als den richtigen Maaßstab für die

Schätzung des Dichters angegeben. Ueberhaupt war es die herrschende Richtung der bisherigen Zeit, die sich auch in der Naturwissenschaft offenbarte, das Lebendige als eine bloße Anhäufung todter Theile zu zerlegen, zu vereinzeln, was nur in der Verknüpfung besteht und außer ihr nicht begriffen werden kann, statt bis zum Centralpunkt hindurchzudringen, und alle Theile als so viele Ausstrahlungen von daher zu betrachten. Deswegen ist nichts seltner als ein Kunstrichter, der sich zur Ueberschauung eines umfassenden Kunstwerkes zu erheben weiß. Shakspeare's Compositionen sind eben wegen ihrer tiefen Absichtlichkeit dem Ungemach ausgesetzt gewesen, mißverstanden zu werden. Ueberdieß läßt jene prosaische Kritik die poetische Form allenfalls in den Einzelnheiten der Ausführung gelten, was aber den Plan der Stücke betrifft, da sucht sie nichts andres als den logischen Zusammenhang von Ursachen und Wirkungen, oder eine einseitige triviale Moral als Nutzanwendung, und was sich hierauf nicht zurückführen läßt, erklärt sie für überflüßige oder gar störende Zuthaten. Nach solchen Grundsätzen müßte man in den griechischen Tragödien ebenfalls die meisten

Chorgesänge wegstreichen, welche ja auch nichts zur Entwickelung der Handlung beytragen, sondern nur ein harmonisches Echo der vom Dichter bezweckten Eindrücke sind. Man verkennt hiebey ganz und gar die Rechte der Poesie, und die Natur des romantischen Drama's, welches eben weil es pittoresk ist und seyn soll, reichere Umgebungen und Contraposte für seine Hauptgruppen erfodert. In aller Kunst und Poesie, vornämlich aber in der romantischen, macht die Fantasie als eine unabhängige Seelenkraft, die sich nach eignen Gesetzen regiert, ihre Ansprüche geltend.

In einem schon vor einer Anzahl Jahre abgefaßten Versuch über Romeo und Julia *) habe ich die sämmtlichen Auftritte nach der Reihe durchgegangen, und die innere Nothwendigkeit eines jeden in Bezug auf das ganze geprüft; ich habe gezeigt, warum gerade ein solcher Kreis von Charactern und Verhältnissen um die beyden Liebenden her gestellt sey; ich habe die Bedeutung des eingestreuten Scher-

*) Im ersten Bande der von mir und meinem Bruder herausgegebenen Charakteristiken und Kritiken.

zes erklärt, und den Gebrauch der hie und da er- höhten poetischen Farben gerechtfertigt. Aus allem diesem schien mir unwiderleglich hervorzugehen, daß man bis auf einige unverständlich gewordne oder dem heutigen Geschmack fremde Spiele des Witzes (Nachahmungen des damaligen Gesellschaftstones) nichts hinwegnehmen, nichts hinzufügen, nichts an- ders ordnen könne, ohne das vollendete Werk zu verstümmeln und zu entstellen. Ich wäre bereit, an allen Stücken Shakspeare's aus seiner reiferen Zeit dasselbe zu unternehmen, allein dieß würde ein eig- nes Buch erfodern. Hier kann ich nur weniges an- deuten, seine großen Entwürfe nur mit flüchtigen Zügen nachzeichnen, doch muß ich zuvor noch von seinen hervorstechendsten Eigenschaften im allgemei- nen reden.

Shakspeare's Menschenkenntniß ist zum Sprüch- worte geworden; seine Ueberlegenheit hierin ist so groß, daß man ihn mit Recht den Herzenskündiger genannt hat. Die Fertigkeit, auch die feineren un- willkührlichen Aeußerungen des Gemüths zu bemer- ken, und die durch Erfahrung und Nachdenken her- ausgebrachte Bedeutung dieser Zeichen mit Sicher-

heit anzugeben, macht den Menschen-Beobachter; der Scharfsinn, hieraus noch weiter zu schließen, und einzelne Angaben nach Gründen der Wahrscheinlichkeit zu einem bündigen Zusammenhange zu ordnen, den Menschenkenner. Die auszeichnende Eigenschaft des im Characteristischen großen dramatischen Dichters ist etwas hievon noch ganz verschiednes, das aber, wie man es nehmen will, entweder jene Fertigkeit und jenen Scharfsinn in sich faßt, oder beyder überhebt. Es ist die Fähigkeit, sich so vollkommen in alle Arten zu seyn, auch die fremdesten zu versetzen, daß ihr Besitzer dadurch in den Stand gesetzt wird, als Bevollmächtigter der gesammten Menschheit, ohne besondre Instructionen für den einzelnen Fall, im Namen eines jeden zu handeln und zu reden. Es ist die Gewalt, die Geschöpfe seiner Einbildungskraft mit so selbständigem Nachdruck auszustatten, daß sie sich nachher nach allgemeinen Naturgesetzen in jedem Verhältniß entwickeln, und daß der Dichter an seinen Träumen gleichsam Erfahrungen anstellt, die eben so gültig sind, als die an wirklichen Gegenständen gemachten. Das Unbegreifliche und Unerlernbare dabey bleibt,

daß die Personen scheinen müssen, nichts um des Zuschauers willen zu sagen oder zu thun, und daß der Dichter dennoch durch die Darstellung selbst, ohne hinzugefügte Erklärung, die Gabe mittheilt, sie bis ins Innerste zu durchschauen. Deswegen hat Goethe sinnreich Shakspeare's Menschen mit Uhren verglichen, die ein krystallenes Zifferblatt und Gehäuse haben, und indem sie wie andre Uhren richtig die Stunden weisen, zugleich das innere Getriebe wahrnehmen lassen, wodurch dieß bewerkstelligt wird.

Nichts ist dem Shakspeare jedoch fremder, als eine gewisse zergliedernde Darstellung, welche uns mühsam alle Beweggründe zuzählt, wodurch ein Mensch so oder anders bestimmt wird. Dieses Motiviren, die Sucht mancher neueren Geschichtschreiber, immer weiter fortgesetzt, würde zuletzt alle Individualität aufheben, und den Character, der sich oft schon in der frühesten Kindheit entschieden kund giebt, aus lauter fremden Einflüssen zusammensetzen. Am Ende handelt ein Mensch doch so, weil er so ist. Und wie jeder ist, das offenbart uns Shakspeare auf das unmittelbarste: er fodert und er-

hält unsern Glauben auch für das Abweichende und Seltsame. Niemals hat es vielleicht ein so umfassendes Talent für Characteristik gegeben als das seinige. Es erstreckt sich nicht nur über die verschiednen Stände, Geschlechter und Alter bis zur unmündigen Kindheit hinab, nicht nur handeln bey ihm der König und der Bettler, der Held und der Gauner, der Weise und der Narr mit gleicher Wahrheit; nicht nur versetzt er sich in entfernte Zeitalter und zu fremden Nationen, schildert uns bey scheinbaren Verletzungen des Costums sehr treffend den Geist der alten Römer, der Franzosen in seiner Darstellung ihrer Kriege mit den Engländern, der Engländer selbst in einem großen Theil ihrer Geschichte, der südlichen Europäer, (in dem ernsthaften Theil vieler Lustspiele) die damalige gebildete Gesellschaft und die Rauheit und Barbarey einer nordischen Vorzeit; seine menschlichen Character haben nicht nur eine solche Tiefe und Bestimmtheit, daß sie nicht unter Classennamen zu fassen, ja überhaupt nicht durch Begriffe zu erschöpfen sind: nein, dieser Prometheus bildet nicht blos Menschen, er öffnet die Pforten der magischen Geisterwelt, läßt Gespenster

heraufsteigen, Hexen ihren wüsten Unfug treiben, bevölkert die Luft mit scherzenden Elfen oder Sylphen, und diese nur in der Einbildung lebenden Wesen haben eine solche Wahrheit, daß, wären sie auch misgebohrne Ungeheuer wie Caliban, er uns dennoch die bestimmende Ueberzeugung abnöthigt: gäbe es dergleichen, so würden sie sich so benehmen. Mit Einem Worte, so wie er die fruchtbarste kühnste Fantasie in das Reich der Natur hineinträgt, so trägt er auf der andern Seite die Natur in die jenseits des Wirklichen liegenden Regionen der Fantasie hinüber. Wir erstaunen über die vertrauliche Nähe des Außerordentlichen, Wunderbaren, ja Unerhörten.

Pope und Johnson scheinen sich seltsam zu widersprechen, wenn der erste sagt: alle Personen Shakspeare's seyen Individuen, der zweyte: sie seyen Gattungen. Indessen lassen sie sich vielleicht mit einander ausgleichen. Unstreitig ist Pope's Ausdruck richtiger. Eine Characteristik, die bloß Personification kahler Allgemeinbegriffe wäre, könnte weder sonderlich tief, noch sonderlich manichfaltig seyn. Die Namen der Gattungen und Arten sind

ja bekanntlich nur Hülfsmittel für den Verstand, um die unendliche Manichfaltigkeit der Natur in einer gewissen Ordnung aufzufassen. Shakspeare's ausführlich gezeichnete Personen haben unstreitig viele ganz individuelle Bestimmungen, aber zugleich eine nicht bloß für sie gültige Bedeutung: sie geben meistens eine ergründende Theorie ihrer hervorstechenden Eigenschaft an die Hand. Allein, auch so berichtigt, leidet dieser Ausspruch seine Einschränkungen. Characteristik ist nur ein Bestandtheil der dramatischen Kunst, und nicht die dramatische Poesie selbst. Es wäre höchst fehlerhaft, wenn der Dichter uns da auf überflüßige Characterzüge aufmerksam machte, wo er ganz andre Eindrücke bezwecken soll. Sobald das Musikalische oder das Imaginative die Oberhand gewinnt, so tritt das Characteristische nothwendig zurück. Viele Figuren Shakspeare's tragen daher nur äußerliche Bezeichnungen an sich, bestimmt durch die Stelle, die sie im Ganzen einnehmen: sie repräsentiren, wie Nebenpersonen in einem öffentlichen Aufzug, auf deren Physiognomie man eben auch wenig zu achten pflegt; ihre feyerliche Tracht und Verrichtung macht sie allein bedeu-

tend. Shakspeare's Boten z. B. sind meistens nur Boten, aber nicht gemeine, sondern dichterische Boten: die Botschaft, welche sie zu bringen haben, ist die Seele, die ihnen ihre Worte eingiebt. Auch andre Stimmen erheben sich bloß als melodische Klage oder Jubel, oder betrachtender Nachruf über das Vorgefallene; und in einem ernsten Drama ohne Chor wird dieß immer mehr oder weniger der Fall seyn müssen, wenn es nicht prosaisch werden soll.

Eben so wunderwürdig wie in den Charactern ist Shakspeare in der Darstellung der Leidenschaft, dieß Wort im weitesten Umfange genommen, für jeden Seelenzustand, jede Stimmung, von der Gleichgültigkeit oder dem vertraulichen Scherz bis zur wildesten Wuth und Verzweiflung. Er giebt uns die Geschichte der Gemüther, er läßt uns in einem einzigen Wort eine ganze Reihe vorhergegangner Zustände entdecken. Seine Leidenschaften stehen nicht vom Anfange an gleich auf derselben Höhe, wie bey so vielen Trauerspieldichtern, die nach Lessings Ausdruck sich vortrefflich auf den Kanzleystyl derselben verstehen. Meisterlich schildert er die allmähliche Steigerung vom ersten Entstehen an; „giebt,"

wie Lessing sagt, „ein lebendiges Gemählde aller der kleinsten geheimsten Ränke, durch die sich ein Gefühl in unsre Seelen einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die es darin gewinnt, aller der Kunstgriffe, mit denen es jede andre Leidenschaft unter sich bringt, bis es der einzige Tyrann unserer Begierden und Verabscheuungen wird." Unter allen Dichtern hat vielleicht nur er eigentliche Seelenkrankheiten, Schwermuth, Wahnsinn, Nachtwandeln, mit so unwidersprechlicher und allseitig bestimmter Wahrheit geschildert, daß der Arzt daran wie an einem wirklichen Falle seine Beobachtung bereichern kann.

Dem ungeachtet hat Johnson dem Shakspeare vorgeworfen, sein Pathos sey nicht immer rein von Affectation und Unnatur. Allerdings finden sich Stellen, vergleichungsweise indessen sehr wenige, wo seine Poesie aus dem wahren Dialog heraustritt, wo eine zu beflügelte Einbildungskraft, ein zu üppiger Witz ihm die völlige dramatische Entäußerung seiner selbst unmöglich gemacht haben. Diese ausgenommen, rührt jener Tadel wohl von einer fantasielosen Sinnesart her, der alles unnatürlich vor-

kommt, was nicht ihrer zahmen Nüchternheit gemäß ist. Deswegen hat man sich ein Ideal vom einfachen und natürlichen Pathos gemacht, das in bildlosen und durch Nichts über das Alltägliche erhobnen Ausrufungen besteht. Allein die energischen Leidenschaften elektrisiren alle Geisteskräfte, und werden sich also in reichbegabten Naturen auch sinnreich und bildlich ausdrücken. Man hat oft bemerkt, der Aerger mache witzig; wie die Verzweiflung zuweilen in Lachen ausbricht, so könnte sie sich auch wohl durch antithetische Vergleichungen Luft machen.

Ferner hat man die Befugnisse der poetischen Form nicht gehörig erwogen. Shakspeare, der immer seiner Sache gewiß war, stark genug zu rühren wenn er wollte, hat mitunter durch freyere Spiele die Eindrücke absichtlich gemäßigt, wo sie sonst zu schmerzlich geworden wären, und sogleich eine musikalische Linderung der Theilnahme angebracht *). Er hatte noch nicht so rohe Begriffe

*) Ein Zeitgenosse des Dichters, der Verfasser des oben angeführten Gedichts, hat dieß zart gefühlt, indem er sagt:

Yet so to temper passion, that our ears
Take pleasure in their pain, and eyes in tears
Both smile and weep.

von seiner Kunst, wie manche Neuere zu haben scheinen, als ob der Dichter, wie der Bauer im Sprüchwort, zweymal auf eine Stelle schlagen müßte. Ein alter Rhetor warnte vor allzu langem Verweilen bey Erregung des Mitleids, indem er sagte, nichts trockne so geschwind als Thränen, und Shakspeare handelte diesem sinnreichen Ausspruche gemäß, ohne ihn zu kennen. Die paradoxe Behauptung Johnsons, Shakspeare habe mehr Anlage zum Komischen als zum Tragischen gehabt, und darum in diesem manchmal einen geschraubten Ton, verdient nicht, daß man gegen sie die großen tragischen Compositionen des Dichters anführe, welche an erschütternder Wirkung fast alles, was man je auf der Bühne gesehen, hinter sich lassen; einzelne weit weniger berühmte Szenen würden dazu hinreichen. Was diesem Urtheile für viele Leser einen Schein der Wahrheit leihen könnte, sind die Wortspiele, welche beym Shakspeare nicht selten ernsten und erhabenen, auch eigentlich pathetischen Stellen eingemischt sind. Für die scherzhaften Wortspiele habe ich schon oben den Gesichtspunkt angegeben. Hier nur einige Bemerkungen über das Wortspiel über-

haupt und dessen poetischen Gebrauch. Eine ergründende Untersuchung würde uns zu tief in Betrachtungen über das Wesen der Sprache und ihr Verhältniß zur Poesie, über den Reim u. s. w. hinein, und von unserm Zwecke abführen. Eben so tief als der Ursprung der Poesie liegt im menschlichen Geiste die Foderung, die Sprache solle die bezeichneten Gegenstände durch den Laut sinnlich darstellen. Da nun dieß in der Gestalt, wie sie uns überliefert worden, selten in einem merklichen Grade der Fall ist, so wirft sich eine lebhaft angeregte Einbildungskraft gern auf übereinstimmende Laute, die ein glücklicher Zufall darbietet, um solchergestalt in einem einzelnen Falle die verlohrne Aehnlichkeit zwischen Wort und Sache wieder hervorzurufen. So z. B. suchte man häufig in dem, wiewohl zufällig ertheilten, Namen einer Person Beziehungen auf ihre Eigenschaften und Schicksale zu finden, man machte ihn geflissentlich zu einem sprechenden Namen. Die, welche die Wortspiele als eine Erfindung verkünstelter Unnatur verschreyen, verrathen nur ihre Unkunde. Gerade bey Kindern, so wie bey Nationen von den einfältigsten Sitten offenbart sich ein großer Hang dazu,

weil bey ihnen die richtigen Begriffe über Ableitung und Stammverwandschaft der Wörter noch nicht entwickelt sind, und also dieser Willkühr nicht im Wege stehen. Im Homer finden sich verschiedne Wortspiele, die Bücher Mosis, das älteste schriftliche Denkmal der Urwelt, sind, wie bekannt, voll davon. Auf der andern Seite haben Dichter von sehr gebildetem Geschmack, wie Petrarca, oder Redner wie Cicero, Wohlgefallen daran gefunden. Wer sich in Richard dem zweyten an die rührenden Wortspiele des sterbenden Johann von Gaunt über seinen eignen Namen stößt, der erinnere sich an die ähnlichen des Ajax beym Sophokles. Es versteht sich, daß nicht alle Wortspiele, noch an jedem Orte zu billigen sind. Es kommt darauf an, ob die Stimmung ein solches Spiel der Fantasie zuläßt, und ob die Einfälle, Vergleichungen, Anspielungen, die ihnen zum Grunde liegen, innern Gehalt haben. Doch darf man es wohl nicht zum Grundsatze machen, darnach zu urtheilen, wie der Gedanke nach Wegschaffung des Gleichlauts sich ausnimmt, eben so wenig als sich der Reiz gereimter Verse noch fühlen läßt, wenn man sie erst vom Reime entblößt

hat. Die Gesetze des guten Geschmacks hierüber dürften auch nach der Beschaffenheit der Sprachen verschieden seyn. In Sprachen, die eine große Menge Homonymen, d. h. völlig oder fast gleichlautende Wörter von ganz verschiedner Abstammung und Bedeutung haben, sind die Wortspiele beynah schwerer zu vermeiden als aufzusuchen. Man hat also gefürchtet, der leeren Witzeley Thür und Thor zu öffnen, wenn man sie nicht mit einem strengen Bann belegte. Daß Shakspeare eine so unüberwindliche und unmäßige Leidenschaft gehabt, mit Worten und Sylben zu spielen, kann ich nicht finden. Es ist wahr, er macht manchmal einen verschwenderischen Gebrauch von dieser Figur; in andern Stücken hat er nur sparsam Wortspiele eingestreut, ja in einigen z. B. im Macbeth kommt, glaube ich, nicht ein einziges vor. Er wird also in Absicht auf den Gebrauch oder die Enthaltung davon, nach Maßgabe der Gegenstände und des verschiednen Styls der Behandlung, vermuthlich wie in allem der Prüfung würdige Grundsätze befolgt haben.

Weit wichtiger ist der Vorwurf, Shakspeare beleidige das Gefühl durch unverhüllte Schilderung der

ekelhaftesten moralischen Häßlichkeit, zerreiße schonungslos die Gemüther, und empöre selbst die Augen durch unerträglich gräßliche Schauspiele. Er hat in der That niemals die wilden blutdürstigen Leidenschaften mit einem gefälligen Äeußern überfirnißt, niemals die Bosheit mit einem falschen Schimmer von Seelengröße bekleidet, und dafür ist er in alle Wege zu loben. Ein paarmal hat er eigentliche Bösewichter geschildert, wie meisterhaft er aber dabey allzu peinlichen Eindrücken vorbeugt, wird sich am Jago und Richard dem dritten zeigen lassen. Ich gestehe, daß die Lesung und noch mehr der Anblick von einigen seiner Stücke krankhaften Nerven nicht anzurathen steht, eben so wenig als die Eumeniden des Aeschylus: allein soll der Dichter, der einen bedeutenden nur durch gewagte Mittel zu erreichenden Zweck vor Augen hat, auf diese Rücksicht nehmen? Darf unsre heutige Verzärtelung überhaupt zum Maßstabe dessen dienen, was die tragische Darstellung der menschlichen Natur bieten darf, so wird die Kunst sehr enge beschränkt werden, und alle großen Wirkungen werden ihr untersagt werden müssen. Wollen wir einen großen Zweck, so müssen

wir auch die Mittel wollen, und unsre Nerven sollten sich schon einigermaßen schmerzliche Erschütterungen gefallen lassen, wenn unser Gemüth zur Entschädigung dafür erhoben und gestärkt wird. Die beständige Rücksicht auf ein kleinliches Geschlecht muß alle Kühnheit des Dichters lähmen. Glücklicher Weise für seine Kunst lebte Shakspeare in einem Zeitalter, das für edle und zarte Eindrücke sehr empfänglich, dem aber von einer kräftigen Vorzeit noch Festigkeit genug angeerbt war, um nicht vor allem Starken und Gewaltigen zaghaft zurückzubeben. Man hat Tragödien erlebt, deren Katastrophe die Ohnmacht einer verliebten Prinzessin ist; wenn Shakspeare zuweilen in das entgegengesetzte Aeußerste ausschweift, so ist es ein erhabner Fehler, aus der Fülle riesenhafter Kraft entsprungen. Und dieser tragische Titane, der den Himmel stürmt und die Welt aus ihrem Angeln zu reißen droht, der, furchtbarer als Aeschylus, unser Haar emporsträubt und unser Blut vor Schauder gerinnen macht, besaß zugleich die einschmeichelnden Lieblichkeiten der süßen Poesie, er tändelt kindlich mit der Liebe, und seine Lieder sind wie schmelzende Seufzer hingeath-

met. Er verknüpft alles Hohe und Tiefe in seinem Daseyn, und die fremdartigsten ja scheinbar unvereinbarsten Eigenschaften bestehen in ihm friedlich neben einander. Die Geisterwelt und die Natur haben all ihre Schätze in ihn niedergelegt: an Kraft ein Halbgott, an Tiefblick ein Prophet, an überschauender Weisheit ein Schutzgeist höherer Art, läßt er sich zu den Menschen herab, als wüßte er nicht um seine Ueberlegenheit, und ist anspruchlos und unbefangen wie ein Kind.

Wenn die Zeichnung seiner Charakter, jeden einzeln betrachtet, schon unübertrefflich fest und richtig ist, so übertrifft er sich selbst noch in ihrer Zusammenstellung und gegenseitigen Einwirkung. Dieß ist eigentlich der Gipfel der dramatischen Charakteristik: denn man kann einen Menschen niemals ganz abgesondert für sich nach seinem wahren Werth beurtheilen, man muß ihn in seinem Verhältniß zu Andern sehen; und hier sind eben die meisten dramatischen Dichter mangelhaft. Shakspeare macht jede seiner Hauptpersonen zu einem Spiegel der übrigen, in welchem wir das entdecken, was uns

nicht unmittelbar eröffnet werden konnte. Was bey Andern schon das Tiefste, ist bey ihm erst Oberfläche. Man wäre übel berathen, wenn man die Aeußerungen der Personen über sich selbst und Andre immer für baare Münze nähme. Die zweydeutige Gesinnung fließt bey ihm, wie billig, von lobenswürdigen Grundsätzen über, und der Albernheit sind nicht selten weise Lehren in den Mund gelegt, um anzudeuten, wie wohlfeil dergleichen Gemeinplätze zu haben sind. Niemand hat so wie er den leisen Selbstbetrug geschildert, die halb selbstbewußte Heucheley gegen sich, womit auch edle Gemüther die in der menschlichen Natur fast unvermeidliche Eindrängung selbstischer Triebfedern verkleiden. Diese geheime Ironie der Charakteristik ist bewundernswürdig als ein Abgrund von Scharfsinn, aber dem Enthusiasmus thut sie wehe. Dahin kommt man also, wenn man das Unglück gehabt hat, die Menschheit zu durchschauen, und außer der traurigen Wahrheit, daß keine Tugend und Größe ganz rein und ächt sey, und dem gefährlichen Irrthum, als stände das Höchste zu erreichen, bleibt uns keine Wahl übrig. Hier spüre ich, während er die innigsten Rührun-

gen erregt, in dem Dichter selbst eine gewisse Kälte, aber die eines überlegenen Geistes, der den Kreis des menschlichen Daseyns durchlaufen, und das Gefühl überlebt hat.

Die Ironie bezieht sich aber beym Shakspeare nicht bloß auf die einzelnen Charakter, sondern häufig auf das Ganze der Handlung. Die meisten Dichter, welche menschliche Begebenheiten erzählend oder dramatisch schildern, nehmen Partey, und verlangen von den Lesern blinden Glauben für ihre Bemühungen zu erheben oder herabzusetzen. Je eifriger diese Rhetorik ist, desto leichter verfehlt sie ihren Zweck. Auf jeden Fall werden wir gewahr, daß wir die Sache nicht unmittelbar, sondern durch das Medium einer fremden Denkart erblicken. Wenn hingegen der Dichter zuweilen durch eine geschickte Wendung die weniger glänzende Kehrseite der Münze nach vorne dreht, so setzt er sich mit dem auserlesenen Kreis der Einsichtsvollen unter seinen Lesern oder Zuschauern in ein verstohlnes Einverständniß; er zeigt ihnen, daß er ihre Einwendungen vorhergesehen und im voraus zugegeben habe; daß er nicht

selbst in dem dargestellten Gegenstande befangen sey, sondern frey über ihm schwebe, und daß er den schönen, unwiderstehlich anziehenden Schein, den er selbst hervorgezaubert, wenn er anders wollte, unerbittlich vernichten könnte. Wo das eigentlich Tragische eintritt, hört freylich alle Ironie auf, allein von dem eingestandnen Scherz der Komödie an bis dahin, wo die Unterwerfung sterblicher Wesen unter ein unvermeidliches Schicksal den strengen Ernst fordert, giebt es eine Menge menschlicher Verhältnisse, die allerdings, ohne die ewige Gränzscheidung zwischen Gut und Böse zu verwirren, mit Ironie betrachtet werden dürfen. Diesem Zweck dienen die komischen Personen und Auftritte, welche in Shakspeare's meisten Stücken einer edlen und erhöhenden Darstellung romantischer Dichtungen oder historischer Vorfälle eingeflochten sind. Manchmal ist eine bestimmte Parodie des ernsthaften Theils darin nicht zu verkennen; andremale ist der Zusammenhang loser und willkührlicher, um so mehr, je wunderbarer die Erfindung des Ganzen ist, je mehr es bloß zu einer leichten Gauckeley der Fantasie wird. Ueberall dienen die komischen Unterbrechungen dazu, zu verhü-

ten, daß das Spiel sich nicht in ein Geschäft verwandle, dem Gemüth seine Heiterkeit zu bewahren, und jenen trüben schwunglosen Ernst abzuhalten, der sich so leicht im sentimentalen jedoch nicht tragischen Schauspiele einschleicht. Gewiß wollte Shakspeare hiemit nicht, seiner bessern Einsicht entgegen, dem Geschmack der Menge willfahren: denn in verschiedenen Stücken, und in beträchtlichen Theilen andrer, besonders wenn die Entwicklung herannaht und die Gemüther daher mehr gespannt und für zerstreuende Unterhaltung nicht mehr empfänglich sind, hat er sich aller komischen Einmischungen enthalten. Auch lag ihm daran, daß die Lustigmacher keine bedeutendere Stelle einnehmen, als er ihnen angewiesen hatte: er eifert nachdrücklich gegen das Extemporiren, womit sie ihre Rollen zu erweitern liebten *). Johnson will die aus Ernst und Scherz gemischte Schauspielgattung dadurch rechtfertigen, daß in der Wirklichkeit das Gemeine dicht neben dem Erhabenen zu stehen, daß Lustiges und Trauriges neben und nach einander vorzugehen pflegt. Allein daraus, daß

*) In den Lehren Hamlets an den Schauspieler.

sich beydes so vorfindet, würde noch gar nicht folgen, die Kunst müsse es ungesondert in ihre Darstellungen aufnehmen. Die Bemerkung ist übrigens richtig, und dieser Umstand giebt dem Dichter die Möglichkeit an die Hand so zu verfahren, weil ja im Schauspiel alles nur nach Bedingungen theatralischer Wahrscheinlichkeit eintreten darf; aber die Vermischung so ungleichartiger und scheinbar streitender Bestandtheile in demselben Werk kann nur durch künstlerische Absichten wie die obenangeführten gerechtfertigt werden. In Shakspeare's Dramen sind die komischen Szenen das Vorzimmer der Poesie, wo sich die Bedienten aufhalten; diese prosaischen Gesellen dürfen sich nicht so laut machen, daß das Gespräch im Saale selbst dadurch übertäubt würde: jedoch in den Zwischenzeiten, wo sich die idealische Gesellschaft zurückgezogen hat, verdienen sie schon belauscht zu werden; ihre dreisten Spöttereyen, ihre anmaßenden Nachäffungen können über die Verhältnisse ihrer Herrschaften manchen Aufschluß gewähren.

Shakspeare's komisches Talent ist eben so bewundernswürdig wie das, welches er im Pathetischen

und Tragischen zeigt: es steht auf der gleichen Höhe, hat gleichen Umfang, gleiche Tiefe wie dieses; nur das Uebergewicht wollte ich jenem vorhin nicht einräumen. Er ist sehr erfindsam in komischen Lagen und Motiven: man wird schwerlich nachweisen können, woher er die seinigen genommen, da er hingegen in dem ernsten Theil seiner Dramen sich meistentheils an etwas gegebnes anschließt. Seine komische Charakteristik ist eben so wahr, mannichfaltig und ergründend als die ernsthafte. Er ist dabey so wenig zur Ueberladung geneigt, daß man vielmehr sagen kann, manche seiner Züge seyen fast zu fein für die Bühne, und können nur, durch einen großen Schauspieler geltend gemacht, von sehr gewitzigten Zuschauern ganz verstanden werden. Nicht nur viele Arten der Narrheit, sondern auch die bloße Dummheit hat er ungemein ergötzlich und unterhaltend zu machen gewußt. Noch eine besondre Gattung des Possenhaften findet sich in seinen Stücken, die uns willkührlicher angebracht scheint, sich aber auf Nachahmung einer wirklichen Sitte gründet. Dieß ist die Einführung des Lustigmachers, des Narren mit der Kappe und in scheckiger Tracht, auf

Englisch clown genannt, der in verschiednen Lustspielen, jedoch bey weitem nicht in allen, unter den Trauerspielen allein im Lear vorkommt, meistens seinen Witz nur in Gesprächen mit den Hauptpersonen übt, zuweilen auch in die Handlung eingeflochten ist. Damals pflegten nicht nur die Fürsten Hofnarren zu halten, sondern in vielen vornehmen Familien hielt man unter der übrigen Dienerschaft einen solchen aufmunternden Hausgenossen für ein gutes Gegenmittel gegen die Leerheit und Langeweile des täglichen Lebens, für eine willkommne Unterbrechung der hergebrachten Förmlichkeiten. Große Männer, selbst Geistliche, achteten es nicht unter ihrer Würde, sich von wichtigen Geschäften in der Unterhaltung ihres Narren zu erhohlen; der berühmte Thomas Morus hat sich mit dem seinigen zusammen von Holbein mahlen lassen. Shakspeare scheint eben vor dem Zeitpunkte gelebt zu haben, wo die Sitte abzukommen anfing; in den nächsten englischen Lustspieldichtern nach ihm findet sich der clown nicht mehr. Man hat die Abschaffung der Narren als einen Beweis der Verfeinerung gerühmt, und unsre wackern Vorfahren bemitleidet, daß sie

an groben Possen Geschmack finden können. Ich glaube aber vielmehr, es wird an gescheidten Narren gefehlt haben, um die Stelle gehörig auszufüllen *); auf der andern Seite ist die Vernunft, bey aller Einbildung von sich selbst, zu zaghaft geworden, um eine so verwegne Ironie zu dulden: sie ist immer besorgt, der Mantel ihrer Gravität möchte aus seinen Falten kommen; und lieber als der Narrentheidung einen anerkannten Platz neben sich zu gönnen, hat sie unbewußter Weise die Rolle der Lächerlichkeit selbst übernommen, aber leider einer schwerfäl-

*) Man sehe Hamlets Lobrede auf den Yorik. In Was ihr wollt sagt Viola:

Der Bursch ist klug genug den Narrn zu spielen,
Und das geschickt thun, fodert ein'gen Witz.
Die Laune deren, über die er scherzt,
Die Zeiten und Personen muß er kennen,
Und wie der Falk auf jede Feder schießen,
Die ihm vors Auge kommt. Dieß ist ein Handwerk
So voll von Arbeit als des Weisen Kunst.
Denn Thorheit, weislich angebracht, ist Witz,
Doch wozu ist des Weisen Thorheit nütz?

ligen und unerfreulichen Lächerlichkeit *). Es würde leicht seyn, eine Sammlung vortrefflicher Einfälle und beißender Sarkasmen zu machen, die uns von bekannten Hofnarren aufbehalten sind. Ausgemacht ist es, daß sie den Fursten häufig Wahrheiten sagten, die diese jetzt niemals zu hören bekommen **). Shakspeare's Narren haben meistens neben einiger Witzeley, die nicht ganz zu vermeiden steht, wenn man aus dem Witz ein Gewerbe macht, einen unvergleichlichen Humor, und unendlich viel Verstand, genug, um eine ganze Schaar gewöhnlicher weiser Männer damit auszustatten.

---

*) „Seit das bischen Witz, was die Narren haben, zum Schweigen gebracht worden ist, so macht das bischen Narrheit, was weise Leute besitzen, große Parade.“ Wie es euch gefällt, erster Aufzug, zweyte Szene.

**) Carl der Kühne von Burgund berühmte sich oft, wie man weiß, mit Hannibal als dem größten Feldherrn aller Zeiten, wetteifern zu wollen. Nach der Niederlage bey Granson begleitete ihn sein Narr auf seiner eilfertigen Flucht, und rief aus: „Ach, gnädiger Herr! die haben uns einmal behannibalt!“ Hätte der Herzog diesem warnenden Spotte Gehör gegeben, so hätte er nicht bald darauf ein so schmähliches Ende genommen.

Jetzt noch einiges über die Diction und den Versbau unsers Dichters. Seine Sprache ist hie und da etwas veraltet, jedoch im Ganzen weit weniger als die der meisten damaligen Schriftsteller, und dieß beweiset die Güte seiner Wahl. Die Prosa war noch wenig bearbeitet, weil die Gelehrten mehrentheils Lateinisch schrieben: ein günstiger Umstand für den Dramatiker; denn was hat dieser mit der wissenschaftlichen Büchersprache zu schaffen? Die früheren englischen Dichter hatte er nicht nur gelesen, sondern studirt, übrigens aber griff er seine Sprache unmittelbar aus dem Leben auf, und dieses dialogische Element weiß er meisterlich mit dem höchsten poetischen Schwunge zu verschmelzen. Ich verstehe nicht, was einige Kunstrichter mit dem Tadel wollen, Shakspeare sey oft ungrammatisch. Um diese Behauptung durchzuführen, müßten sie beweisen, daß ähnliche Wortfügungen bey seinen Zeitgenossen niemals vorkommen, wovon man gerade das Gegentheil darthun kann. In keiner Sprache läßt sich alles nach Grundsätzen bestimmen, vieles bleibt dem eigensinnigen Sprachgebrauch überlassen. Und daß sich dieser seitdem geändert, dafür wird man

doch den Dichter nicht verantwortlich machen wollen? Die englische Sprache war damals noch nicht zu jener züchtigen Nüchternheit gelangt, die sich in ihrer neueren Litteratur, vielleicht zum Schaden der Originalität, festgesetzt hat. Wie ein kürzlich urbar gemachter Boden neben den fruchtbaren Sprößlingen manche Wucherpflanze hervortreibt, so finden sich auch in der damaligen poetischen Diction Ausschweifungen, jedoch aus der Fülle der Kraft entsprungene Ausschweifungen. Es sind noch Spuren von Unbeholfenheit, aber nirgends von mühseliger seelenloser Verkünstelung sichtbar. Im allgemeinen bleibt Shakspeare's Schreibart noch jetzt ein unübertroffnes Vorbild sowohl im Starken und Erhabenen, als im Gefälligen und Zarten. Er hat in seiner Sphäre alle Mittel der Sprache erschöpft. Allem ist das Gepräge seines mächtigen Geistes aufgedrückt. Seine Bilder und Figuren haben in ihrer ungesuchten ja unwillkührlichen Seltsamkeit oft eine ganz eigenthümliche Anmuth. Zuweilen wird er dunkel aus allzu großer Liebe zur gedrängtesten Kürze: aber es verlohnt schon der Mühe, über Shakspeare's Zeilen zu grübeln.

Die Versart seiner sämmtlichen Schauspiele ist großentheils der zehn- oder eilfsylbige reimlose Jambe, der nur zuweilen mit Reimen untermischt ist, häufiger mit prosaischen Theilen abwechselt. Kein einziges Stück ist ganz in Prosa geschrieben, so wie denn auch denen, welche sich am meisten dem reinen Lustspiele nähern, immer etwas beygefügt ist, was sie in einem höhern Grade als es dieser Gattung eigen ist, poetisirt. Viele Auftritte sind ganz prosaisch, in andern wechseln prosaische und versifizirte Reden. Dieß wird nur denen ein Uebelstand dünken, die gewohnt sind, die Zeilen eines Schauspiels wie Soldaten zu betrachten, die bey einer Parade, überein gekleidet und bewaffnet, in Reih und Glied aufziehen, so daß, wenn man einen oder ein paar gesehen, man sich tausende, als einander vollkommen ähnlich, vorstellen kann.

Shakspeare beobachtet im Gebrauch der Prosa und der Verse sehr feine Unterscheidungen nach dem Stande, noch mehr aber nach dem Character und der Gemüthsstimmung der Personen. Eine edle und über den gewöhnlichen Ton erhöhte Sprache

paßt nur zu einer gewissen Anständigkeit der Sitten, die sowohl Laster als Tugenden überkleidet, und auch unter heftigen Leidenschaften nicht ganz verschwindet. Wie nun diese den höheren Ständen, wenn gleich nicht ausschließend, doch natürlicher Weise mehr eigen ist als den geringen, so ist auch bey Shakspeare Würde und Vertraulichkeit der Rede, Poesie und Prosa, auf eben die Art unter die Personen vertheilt. Daher sprechen seine gemeinen Bürger, Bauern, Soldaten, Matrosen, Bedienten, hauptsächlich aber seine Narren und Possenreißer fast ohne Ausnahme im Tone ihres wirklichen Lebens. Indessen offenbart sich innere Würde der Gesinnungen, wo sie sich immer finden mag, durch äußern Anstand, ohne daß es dazu durch Erziehung und Gewohnheit angekünstelter Zierlichkeiten bedürfte; jene ist ein allgemeines Recht der Menschen, der niedrigsten wie der höchsten, und so gilt auch bey Shakspeare die Rangordnung der Natur und der Sittlichkeit hierin mehr wie die bürgerliche. Auch läßt er nicht selten dieselben Personen zu verschiednen Zeiten die erhabenste und wieder die gemeinste Sprache führen, und diese Ungleichheit ist ebenfalls in der

Wahrheit gegründet. Außerordentliche Lagen, die den Kopf lebhaft beschäftigen und mächtige Leidenschaften ins Spiel setzen, heben und spannen die Seele: sie rafft alle ihre Kräfte zusammen, und zeigt wie in ihrem ganzen Wirken, so auch in der Mittheilung durch Worte einen ungewöhnlichen Nachdruck. Hingegen giebt es selbst für den größten Menschen Augenblicke des Nachlassens, wo er die Würde seines Characters bis auf einen gewissen Grad in sorgloser Ungebundenheit vergißt. Um sich an den Scherzen Andrer zu belustigen, oder selbst zu scherzen, was keinen Helden entehrt, ist sogar diese Stimmung nöthig. Man gehe zum Beyspiel die Rolle des Hamlets durch. Welche kühne, kräftige Poesie spricht er, wenn er den Geist seines Vaters beschwört, sich selbst zu der blutigen That anspornt, seiner Mutter in die Seele donnert! Und wie steigt er in seinem Tone in das gemeine Leben hinab, wenn er mit Personen zu thun hat, mit denen er nach ihrer Würdigkeit nicht anders umgehen kann: wenn er den Polonius und die Höflinge zum Besten hat, den Schauspieler unterrichtet, und sich auf die Späße des Todtengräbers einläßt. Unter allen ernsten

Hauptcharactern des Dichters ist keiner so reich wie Hamlet an Witz und Laune; darum bedient er sich auch unter allen am meisten des vertraulichen Styls. Andre verfallen gar nicht darein, entweder weil der Pomp des Ranges sie beständig umgiebt, oder weil ein gleichförmiger Ernst ihnen natürlich ist, oder endlich weil eine Leidenschaft nicht von der niederdrükenden Art, wie Hamlets Kummer, sondern eine erweckende Leidenschaft sie das ganze Stück hindurch beherrscht. Ueberall ist die Wahl der einen oder der andern Form so schicklich und in der Natur der Sache gegründet, daß ich behaupten möchte, sogar da, wo der Dichter eine Person in derselben Rede aus Prosa in Poesie, oder umgekehrt, übergehen läßt, würde man dieß nicht ohne die Gefahr, etwas zu verderben, abändern können. Der reimlose Jambe hat dabey den Vorzug, daß er sich herauf und herabstimmen läßt: er kann sich dem vertraulichen Gesprächston nahe anschmiegen, und macht niemals einen so schneidenden Abstich, wie z. B. der zwischen schlichter Prosa und gereimten Alexandrinern seyn würde.

Shakspeare's Jamben sind zuweilen ausgezeichnet harmonisch und volltönend, immer mannichfaltig und dem Inhalt angemessen: bald eilen sie leicht beflügelt fort, bald treten sie mit gewichtigem Nachdruck auf. Niemals fallen sie aus dem dialogischen Gange, der auch in der fortgehenden Rede eines Einzelnen noch gespürt werden muß, außer wenn sie ins Lyrische übergeht. Sie sind ein vollkommnes Muster vom dramatischen Gebrauch dieser Versart, die in der englischen Sprache seit Milton auch für die epische Gattung gedient, aber darin eine ganz andre Wendung genommen hat. Selbst die Unebenheiten in Shakspeare's Versbau sind ausdrucksvoll; ein abgebrochner Vers oder ein plötzlich wechselnder Rhythmus trifft mit dem Stocken des Gedankenganges oder dem Eintritt einer andern Gemüthsregung zusammen. Zum Beweise, daß er die mechanische Regel absichtlich verletzte, in der Ueberzeugung, eine allzu symmetrische Versification tauge nicht für das Schauspiel, und werde auf der Bühne leicht einschläfernd, sind gerade seine früheren Stücke am fließendsten versifizirt, und in den späteren, wo er doch durch Uebung eine größere Fertigkeit er-

langt haben müßte, finden sich die stärksten Abweichungen vom geregelten Gange des Verses. Dieser diente ihm nur dazu, die poetische Erhöhung hörbar zu machen, behauptete daneben aber die größte mögliche Freyheit.

Die Rücksichten oder Leitungen des Gefühls, wonach er sich beym Gebrauch des Reimes richtete, lassen sich fast eben so bestimmt angeben. Nicht selten schließen Auftritte oder auch einzelne Reden mit einigen gereimten Zeilen, um den Abschnitt stärker zu bezeichnen und ihm mehr Rundung zu geben. Dieß ist von späteren englischen Trauerspieldichtern verkehrt nachgeahmt worden: sie erheben den Ton so plölich in den Reimzeilen, als ob die Person auf einmal eine andre Sprache zu reden anfinge. Den Schauspielern war dieß willkommen, als ein Siegnal zum Klatschen bey ihrem Abgange. Beym Shakspeare hingegen sind die Uebergänge gelinde gehalten: aller Wechsel der Formen stellt sich unmerklich und wie von selbst ein. Ferner pflegt er eine Reihe sinnreicher und antithetischer Sprüche gern durch den Reim zu heben. Fortgehend gereimt findet man

andre Stellen, wo Feyerlichkeit und theatralischer Pomp angemessen war, wie die sogenannte Maske *) im Sturm und das im Hamlet aufgeführte Schauspiel. In andern Stücken, z. B. dem Sommernachtstraum und Romeo und Julia räumte er dem Reim einen beträchtlichen Antheil ein, weil er ihnen ein blühendes Colorit geben wollte, oder weil die Personen in einer musikalischen Stimmung reden, wie bey Liebesklagen und Liebeswerbungen. Hiebey hat er sogar gereimte Strophen angebracht, die sich der in England damals üblichen Form des Sonettes nähern. Malone's Behauptung, Shakspeare habe in seiner Jugend den Reim geliebt, ihn späterhin aber verworfen, wird durch seine eigne Zeitangabe von den Werken des Dichters widerlegt. In einigen der frühesten, z. B. dem zweyten und dritten Theil Heinrich des Sechsten, kommen fast gar keine Reime vor; in seinem angeblich letzten Stücke Was ihr wollt und im Macbeth, der ausgemacht erst unter Kö-

*) Ueber diese Schauspielgattung werde ich bey Gelegenheit Ben Johnsons einige Worte sagen.

nig Jakobs Regierung gedichtet worden, findet sich eine nicht unbeträchtliche Anzahl. Bis in die Nebensachen der Form handelte Shakspeare nicht nach Laune und Zufall, sondern bestimmte sich wie ein ächter Künstler nach innern Gründen. Dieß ließe sich auch an den seltner vorkommenden Versarten, z. B. den sieben- und achtsylbigen gereimten Versen zeigen, wenn wir nicht fürchteten, zu sehr auf bloß technische Entwickelungen einzugehn.

Die Behandlung der gereimten Verse, und somit das Urtheil über Wohllaut und Zierlichkeit darin, hat sich in England seit zwey Jahrhunderten weit mehr verändert als die der reimlosen Jamben. In jenen sind Dryden und Pope Muster geworden; diese Schriftsteller haben ihnen die vollkommenste Glätte ertheilt, sie aber dafür auch an eine wohlklingende Einförmigkeit gefesselt. Ein Ausländer, dem Veraltet und Neu gleich gilt, kann vielleicht die Vorzüge der älteren Weise unbefangner fühlen. Gewiß ist es, daß die heutige Bearbeitung der gereimten Verse, wegen allzu großer Gebundenheit der Couplets, für das Drama nicht taugt. Man

muß, was Shakspeare hierin geleistet, nicht nach einer später aufgekommenen Mode, sondern durch Vergleichung mit seinen Zeitgenossen, etwa mit Spenser, schätzen. Dieß wird ohne Zweifel zu seinem Vortheil ausschlagen. Spenser ist oft gedehnt; Shakspeare, wiewohl zuweilen hart, doch immer kurz und bündig. Der Reim hat ihn weit häufiger dazu gebracht, etwas nöthiges auszulassen, als etwas überflüßiges einzuschalten. Doch sind viele seiner gereimten Zeilen noch jetzt untadelich: sinnreich mit anmuthiger Leichtigkeit und blühend ohne falschen Schimmer. Die eingestreuten Lieder (des Dichters eigne nämlich) sind meistens süße kleine Spiele und ganz Gesang; man hört in Gedanken eine Melodie dazu, während man sie bloß lieset.

Die sämmtlichen Hervorbringungen Shakspeare's tragen das unverkennbare Gepräge seines originalen Genius, aber niemand ist weiter entfernt davon als er, eine durch Angewöhnung und persönliche Einseitigkeit entstandne Manier zu haben. Vielmehr ist er in Absicht auf Verschiedenheit des Tons und der Farbe nach Beschaffenheit der Gegenstände ein wahrer Proteus. Jede seiner Dichtungen ist wie eine

abgeschloßne Welt, die sich in ihrer eignen Sphäre bewegt. Es sind Kunstwerke, in einem durchgeführten Styl gearbeitet, worin sich die Freyheit und besonnene Wahl ihres Urhebers offenbart. Wenn die Durchbildung eines Werkes bis in seine kleinsten Theile nach einer Hauptidee, die Herrschaft des beseelenden Geistes über alle Mittel der Ausführung, Correktheit zu heißen verdient, (und dieß ist außer der Grammatik wohl der einzige gültige Sinn des Wortes) so darf man Shakspeare'n nach Zuerkennung aller höheren Eigenschaften, welche Bewunderung fodern, in den meisten Fällen auch den Namen eines correkten Dichters nicht versagen.

Es würde sehr belehrend seyn, einen Künstler, der zugleich der Stifter und Vollender seiner Kunst war, Schritt vor Schritt auf seiner Laufbahn zu begleiten, und seine Werke nach der Zeitordnung durchzugehen. Allein bis auf wenige feste Punkte, die man endlich gewonnen, fehlt es hiezu an den nöthigen Angaben. Der fleißige Malone hat zwar einen Versuch gemacht, Shakspeares Schauspiele chronologisch zu ordnen, den er aber selbst nur für hypothetisch ausgiebt, und der unter andern schon deswe-

gen nicht recht gelingen konnte, weil er von seiner Untersuchung eine beträchtliche Anzahl Stücke ausschließt, welche dem Dichter zugeschrieben worden sind, nur von den Herausgebern seit Rowe als unächt verworfen werden, welche aber meines Bedünkens großentheils wirklich von ihm herrühren *).

Das beste wird also seyn, die Schauspiele zu leichterer Uebersicht nach den Gattungen zu ordnen. Freylich ist dieß nur ein Nothbehelf: mehrere Kunstrichter haben eingesehen, daß Shakspeare's Stücke

---

*) Wäre dieses Buch zunächst für ein englisches Publicum bestimmt, so würde ich ein solches Urtheil im Widerspruch mit der angenommenen Meynung nicht hinstellen, ohne es mit Gründen zu belegen. Doch die Erörterung ist zu weitläuftig, und bleibt einer besondern Schrift vorbehalten. Ueberdieß steht mir, während ich die letzte Hand an meine Vorlesungen lege, keine andre englische Büchersammlung als meine eigne zum Gebrauch offen. Diese würde ich zu diesem Zwecke vervollständigt haben, wenn nicht die Hemmung des Verkehrs mit England es unmöglich machte, sich englische Bücher außer den ganz gewöhnlichen zu verschaffen. Ich muß also in diesem Punkte um Nachsicht bitten, und will in einem Anhang zu dieser Vorlesung nur einiges vorläufig erinnern.

im Grunde alle zu derselben Gattung gehören, wiewohl bald dieser, bald jener Bestandtheil, das Musikalische oder das Characteristische, die Erfindung des Wunderbaren oder die Nachahmung des Wirklichen, das Pathetische oder das Komische, Ernst oder Ironie in der Mischung vorwaltet. Shakspeare selbst macht sich, wie es scheint, über die kleinliche Bemühung mancher Kritiker lustig, Abtheilungen und Unterabtheilungen der Gattungen zu entdecken, und das gesonderte ängstlich einzuzäunen, wenn der pedantische Polonius im Hamlet die Schauspieler empfiehlt, weil sie alles aufzuführen verstehn: „Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoral-Komödie, Historiko-Pastorale, Tragiko-Historie, Tragiko-Komiko-Historiko-Pastorale, u. s. w.“ Ein andermal scherzt er über die bloß von dem unglücklichen Ausgange hergenommene Bestimmung des Tragischen:

Und tragisch ist es auch, mein gnäd'ger Fürst,
Denn Pyramus bringt selbst darin sich um.

Indessen kann man doch die Eintheilung in Lustspiele, Trauerspiele und historische Schauspiele nach

dem gewöhnlichen Sprachgebrauch einigermaßen festhalten, wenn man nur die Uebergänge und Verwandschaften nicht aus der Acht läßt. Der Inhalt der Lustspiele ist großentheils aus Novellen entlehnt: es sind romantische Liebesgeschichtchen; keines davon spielt ganz in bürgerlichen oder häuslichen Verhältnissen. Alle haben dichterischen Schmuck, einige gehen ins Wunderbare oder ins Pathetische über. An diese schließen sich unmittelbar zwey der ausgezeichnetsten Trauerspiele an, Romeo und Julia, und Othello: beydes wahre Novellen, und nach denselben Grundsätzen bearbeitet. In manchen historischen Schauspielen nehmen die komischen Character und Auftritte einen beträchtlichen Raum ein; andre sind durchaus ernsthaft und lassen einen tragischen Haupteindruck zurück. Das wesentliche Kennzeichen, was sie unterscheidet, ist, daß die Verwickelung darin sich auf ein poetisches und nationales Interesse bezieht. Dieß ist nicht so der Fall im Hamlet, Lear und Macbeth, und deswegen rechnen wir diese Trauerspiele nicht zu den historischen Stücken, wiewohl das erste sich auf eine alte nordische, das zweyte auf eine einheimische Sage gründet, und Mac-

beth schon in die nicht mehr fabelhafte Epoche der schottischen Geschichte fällt.

Unter den Lustspielen tragen die beyden Edelleute von Verona, die gezähmte böse Sieben, und das Lustspiel der Irrungen manche Spuren einer frühen Entstehung an sich. Die beyden Edelleute von Verona schildern den Wankelmuth der Liebe und ihre Treulosigkeit gegen die Freundschaft mit gefälligen Zügen, aber mit einer gewissen Oberflächlichkeit, fast möchte man sagen, mit eben dem Leichtsinn, den eine schnell entflammte und schnell wieder aufgegebene Leidenschaft im Gemüth voraussetzt. Dem Treulosen wird am Ende für seine zweydeutige Reue von seiner ersten Geliebten ohne Schwierigkeit verziehen; für die ernsthaftesten Vorfälle, die vorgehabte Entführung und unternommene Flucht einer Fürstentochter, die Gefangennehmung ihres Vaters zugleich mit ihr selbst durch eine Räuberbande, deren Hauptmann der eine der beyden Edelleute, der verrathne und verbannte Freund, gezwungener Weise geworden ist: für alles dieß wird geschwind eine friedliche Lösung gefunden. Es ist, als ob sich der Lauf der Welt nach einer

flüchtigen Jugendgrille, Liebe genannt, fügen müßte. Julia, die ihren wankelmüthigen Geliebten unerkannt als Edelknabe begleitet, ist gleichsam eine leicht angelegte Skizze von den zarten weiblichen Gestalten, einer Viola und Imogen, die in späteren Stücken Shakspeare's unter ähnlicher Verkleidung auf Liebesabentheuer ausgehen, und denen ihre gewagte Lage bey der jungfräulichsten Sittsamkeit einen ganz eignen Reiz giebt.

Das Lustspiel der Irrungen ist der Stoff der Menächmen des Plautus, ganz umgearbeitet und mit neuen Verwickelungen bereichert: unter Shakspeare's Werken das einzige Beyspiel einer Nachahmung oder Entlehnung aus den Alten. Den beyden gleichnamigen Zwillingsbrüdern sind zwey Sklaven beygegeben, ebenfalls Zwillinge, ununterscheidbar ähnlich und denselben Namen führend. Die Unwahrscheinlichkeit wird dadurch verdoppelt: aber wenn man einmal die erste, schon ans Unglaubliche gränzende, zugegeben hat, so wird man um die zweyte nicht handeln; und soll der Zuschauer durch bloße Verwirrungen unterhalten werden, so können sie sich nicht bunt genug kreuzen. Es versteht sich,

daß in dergleichen Stücken, um ihnen wenigstens eine sinnliche Wahrheit zu geben, die Rollen, welche das Mißverständniß verursachen, immer mit Masken gespielt werden sollten, und so wird es auch der Dichter beobachtet haben. Ich kann dem Tadel nicht beystimmen, die Aufklärung sey zu lange hinausgeschoben: so lange sich noch Neuheit und Steigerung in den verwirrenden Zufällen bemerken läßt, hat man keine Ermüdung zu besorgen. Und dieß ist hier wirklich der Fall: es geht so weit, daß der eine der beyden Brüder erst für Schulden verhaftet, dann als ein Verrückter eingesperrt wird, und der andre sich vor einem Angriffe auf sein Leben an einem geheiligten Zufluchtsort retten muß. Ohne allerley Gemeinheiten, Schimpfreden und Schlägereyen, kann es bey diesem Gegenstande nicht abgehen; Shakspeare hat ihn aber auf alle Weise zu adeln gesucht. Ein paar Szenen der Eifersucht und Liebe unterbrechen die Verwirrungen, die bloß der äußere Sinn verursacht. Die Wiedererkennung wird dadurch feyerlicher gemacht, daß der Fürst dabey den Vorsitz führt, und daß die noch lebenden und lange getrennten Eltern der Zwillingsbrüder zugleich wie-

der vereinigt werden. Die Exposition, wodurch der Zuschauer im voraus unterrichtet seyn muß, während die handelnden Personen in der Unwissenheit befangen sind, und die Plautus kunstlos in einen Prolog verlegt, ist hier, meisterlich motivirt, in einer rührenden Erzählung des Vaters angebracht. Kurz, dieß dürften leicht die besten von allen geschriebenen oder möglichen Menächmen seyn, und wenn das Stück an Werth gegen andre Stücke Shakspeare's zurücksteht, so ist es wohl nur, weil sich aus dem Stoffe nicht mehr machen ließ.

Die gezähmte böse Sieben hat den Anstrich eines italiänischen Lustspiels, wie denn auch bey dem Liebeshandel, welcher der Hauptsache zur Unterlage und Umgebung dient, ein Stück des Ariost mittelbar oder unmittelbar benutzt ist. Leicht skizzirte Character und Leidenschaften; eine ohne mühsame Anstalten eingeleitete und in ihrem raschen Gange durch Bedenklichkeiten keiner Art gehemmte Intrigue; nur in der Art wie Petruchio Catharinen, die er, wiewohl zuvor gewarnt, auf seine Gefahr heirathet, zahm zu machen weiß, ist der characteristische Gehalt und die eigenthümliche Laune

des Engländers sichtbar. Die Farben sind etwas stark aufgetragen, aber mit gutem Grunde. Daß der Trotz eines wilden jungen Mädchens, im Widerspruch mit den Reizen ihres Geschlechtes, und weder durch körperliche noch Seelenstärke unterstützt, dem noch ungeschliffneren und grillenhafteren Eigensinn eines Mannes, den dieser nur verstellter Weise annimmt, bald weichen muß: eine solche Lehre kann auf der Schaubühne nicht anders als mit der handgreiflichen Deutlichkeit eines Sprüchworts vorgetragen werden.

Noch merkwürdiger als das Stück selbst ist das Vorspiel: der betrunkne Kesselflicker, der im Schlaf aufgehoben und in einen Palast gebracht wird, wo man ihn glauben macht, er sey ein Edelmann. Die Erfindung ist wohl nicht von Shakspeare. Holberg hat denselben Stoff gründlich und mit unnachahmlicher Wahrheit bearbeitet, allein er hat ihn in fünf Aufzüge ausgesponnen, wozu der Gehalt schwerlich hinreicht. Vermuthlich hat er nicht aus dem englischen Dramatiker geschöpft, sondern ebenfalls wie jener einen volksmäßigen Schwank benutzt. Es giebt dergleichen komische Motive, die sehr alt sind, ohne

je veralten zu können. Shakspeare zeigt sich dabey wie immer als einen vornehmen Dichter: alles ist nur leicht angedeutet, aber an Zierlichkeit und feiner Mäßigung dürfte er schwer zu übertreffen seyn. Auch hat er die Ironie nicht übersehen, die sich natürlich darbietet, daß der große Herr, den Müßiggang und Langeweile dahin bringt, einen armen Schlucker zu mystifiziren, von seiner Lage eben keinen bessern Gebrauch zu machen weiß, als dieser, der alle Augenblicke in seine pöbelhaften Angewöhnungen zurückfällt. Es fehlt, ich weiß nicht durch welchen Zufall, die letzte Hälfte dieses Vorspiels, nämlich wie der Kesselflicker in seiner neuen Herrlichkeit sich wiederum von Sinnen trinckt, und im Schlafe in seinen bettelhaften Zustand zurückversetzt wird. Dieß sollte am Schlusse des größeren Stückes folgen. Die Zwischenreden, womit der Kesselflicker das vor ihm aufgeführte Lustspiel unterbricht, mochten improvisirt werden, aber es ist nicht glaublich, daß Shakspeare den augenblicklichen Eingebungen der Schauspieler, auf die er nicht viel hielt, die Vollendung eines so sorgfältig angefangnen wiewohl kleinen Werkes überlassen haben sollte. Uebrigens hängt das

Vorspiel nur dadurch mit dem Stücke zusammen, daß es zu dem neuen Leben des vermeynten Edelmanns gehört, auf seinem Schloß wandernde Comödianten vor sich spielen zu lassen. Diese Erfindung, belustigende Zuschauer auf der Bühne mit aufzuführen, ist von spätern englischen Dichtern sehr witzig gebraucht worden.

Verlohrne Liebesmüh wird auch zu den Jugendstücken gezählt. Es ist eine muthwillige Gaukeley, ein ganzes Füllhorn der muntersten Scherze ist darin ausgeschüttet. Jugendlichkeit ist allerdings in dem üppigen Ueberfluß der Ausführung sichtbar: die ununterbrochene Folge der Wortspiele und Einfälle jeder Art läßt den Zuschauer kaum zu Athem kommen; die Funken des Witzes sprühen, so, daß sie ein wahres Feuerwerk bilden, und der Dialog gleicht großentheils den raschen Unterredungen, womit vorübergehende Masken im Carnaval einander necken. Ein junger König von Navarra hat ein Gelübde gethan, mit dreyen seiner Hofleute in strenger Eingezogenheit sich auf drey Jahre dem Studium der Weisheit zu widmen; er hat zu dem Ende alle weibliche Gesellschaft vom Hofe verbannt,

und den Umgang mit Frauen hoch verpönt. Aber kaum hat er dieß in einer pomphaften Rede, der größten Heldenthaten würdig, angekündigt, so kommt die Tochter des Königs von Frankreich an seinen Hof, um im Namen ihres bettlägrigen alten Vaters eine verpfändete Provinz zurückzufordern. Er ist genöthigt, ihr Audienz zu geben, verliebt sich sogleich in sie, und seinen Gefährten, die dabey ältere Bekanntschaften mit den Hofdamen der Prinzessin erneuern, geht es ihrerseits nicht besser. Alle sind schon im Herzen bundbrüchig, ohne von einander zu wissen: sie belauschen sich nach der Reihe, wie jeder dem einsamen Walde ein Gedicht voll Liebespein anvertraut; jeder schilt und meistert den später gekommenen, zuletzt tritt Biron, vom Anfange an der Spötter unter ihnen, hervor, und beschämt den König und die beyden Andern, bis auch ihn ein entdeckter Liebesbrief zu Schanden macht. Er hilft sich und ihnen heraus, indem er die Thorheit des gebrochnen Gelübdes schildert, und mit einer herrlichen Lobrede auf die Frauen sie zu den Fahnen der Liebe schwören heißt. Diese Szene ist unvergleichlich angelegt und der Gipfel des Ganzen. Wie sie nachher ihre

Liebeswerbung in einer Verkleidung mündlich anbringen, und von den ebenfalls verkleideten Damen irre geleitet und zum Besten gehabt werden: dieß ist vielleicht etwas zu lang ausgesponnen. Auch könnte man finden, der Dichter falle aus dem Tone, da er plötzlich den Tod des Königs von Frankreich melden läßt, und die Prinzessin nun die ernsthaften Anträge des jungen Fürsten bis nach Verlauf ihrer Trauerzeit und einer ihm für seinen Leichtsinn aufgelegten Buße ablehnt. Allein aus der Neckerey, die in dem ganzen Stücke herrscht, ließ sich kaum ein befriedigender Schluß entwickeln: die Personen können nur durch eine fremde Einwirkung nach dem Rausche der Ausgelassenheit wieder nüchtern werden. Die grotesken Figuren, welche dazwischen zur Belustigung dienen: ein prahlhafter fantastischer Spanier, Don Armado, ein paar Schulpedanten und ein Bauertölpel, sind Geschöpfe einer grillenhaften Einbildungskraft, und recht zu Zielscheiben für den Witz einer muntern Gesellschaft geschaffen.

Ende gut, alles gut, Viel Lärmen um nichts, Gleiches mit Gleichem und der Kaufmann von Venedig, haben darin Ver-

wandschaft mit einander, daß neben der Hauptverwickelung, die sich auf wichtige, für Glück und Unglück des Lebens entscheidende Verhältnisse bezieht, und das sittliche Gefühl stark in Anspruch nimmt, immer mit gewandter Kunst für aufheiternde Beymischungen gesorgt ist. Nicht als ob der Dichter jenen Eindrücken nicht ihr volles Recht widerfahren ließe: er fügt ihnen nur durch Unterhaltung der Einbildungskraft und des Verstandes das gehörige Gegengewicht bey. Er stattet die Geschichte mit allen den einzelnen Zügen aus, die ihr das Ansehen einer wirklich geschehenen, wiewohl außerordentlichen Thatsache geben. Aber er verfällt nie in den weinerlichen Ton des empfindsamen Drama's, noch in die Peinlichkeit jener Schauspiele mit einer moralischen Richtung, die eigentlich nur dramatisirte Strafpredigten sind. Mitleiden, Aengstigung und Unwillen werden nur drückend durch allzu langes Verweilen dabey, und durch ausschließende Beschränkung darauf in der Gesammtheit eines Werkes. Shakspeare führt uns immer aus der Engigkeit der geselligen Einrichtungen oder Anmaßungen, womit die Menschen einander Licht und Luft verbauen, ins

Freye hinaus, ehe wir noch selbst das Bedürfniß gewahr werden.

Ende gut, alles gut, ist die bekannte Geschichte eines jungen Mädchens, die weit über ihren Stand liebt. Sie erwirbt ihren Geliebten als Gatten von der Hand des Königs, zur Belohnung dafür, daß sie ihn durch ein ererbtes Arcanum ihres Vaters, eines berühmten Arztes, von einer schon aufgegebenen langwierigen Krankheit geheilt hat. Der junge Mann verschmäht ihre Sittsamkeit und Schönheit, vollzieht die Ehe nur zum Schein, und rettet sich in die Gefahren des Krieges vor einem häuslichen Glück, das seinen Stolz beleidigt. Durch treue Beharrlichkeit und einen unschuldigen Betrug erfüllt sie die unmöglich scheinenden Bedingungen, unter denen sie der Graf als Gemahlin anzuerkennen versprochen. Die Liebe erscheint hier in demüthiger Gestalt: sie wirbt von der weiblichen Seite, gegen die Vorurtheile der Geburt, und ohne die Beystimmung gegenseitiger Neigung abzuwarten. Aber sobald Helena mit dem Grafen durch ein heiliges, wiewohl von ihm nur als eine lästige Fessel betrachtetes Band verbunden ist, wird ihr Irrthum

ihre Tugend. Sie rührt durch stilles Dulden: ihr schönster Augenblick ist, wie sie sich selbst als die Verfolgerin ihres harten Gemahles anklagt, und unter dem Vorwande einer büßenden Pilgerfahrt das Haus ihrer Schwiegermutter heimlich verläßt. Johnson erklärt seine herzliche Abneigung gegen den Grafen Bertram, und ereifert sich, daß er am Ende ohne andre Strafe als eine vorübergehende Beschämung davon kommt, ja durch den unverdienten Besitz einer tugendhaften Gattin belohnt wird. Aber hat Shakspeare den Eindruck seines gefühllosen Stolzes und seiner leichtsinnigen Verderbtheit irgend mildern wollen? Bloß mit kriegerischer Auszeichnung stattet er ihn aus. Und schildert der Dichter nicht den wahren Weltlauf, nach welchem den Männern ihr Unrecht gegen die Frauen eben nicht hoch angerechnet wird, wenn sie nur das zu behaupten wissen, worein man die Ehre ihres Geschlechtes setzt? Bertrams einzige Entschuldigung ist, daß der König in einer Sache, die zu den persönlichsten Rechten gehört, der Wahl einer Gattin, sich allerdings einen Machtspruch gegen ihn erlaubt hat. Uebrigens soll diese Geschichte eben zeigen, so wie die von der Griseldis

und mehrere ähnliche, wie weibliche Treue und Ergebenheit den Misbrauch der männlichen Obergewalt überwindet; andre Novellen und Fabliaux sind dagegen als wahre Satiren auf den Wankelmuth und die Schlauheit der Frauen gemeynt. Das Alter ist in diesem Schauspiele mit besondrer Gunst geschildert: der schlichte Biedersinn des Königs, die aufbrausende Gutmüthigkeit des alten Lafeu, die mütterliche Nachsicht der Gräfin mit Helena's Liebe zu ihrem Sohne, beeifern sich gleichsam um die Wette, den Uebermuth des jungen Grafen wieder gut zu machen. Der Styl des Ganzen ist mehr spruchreich als bilderreich: glänzende Farben der Fantasie wären bey diesem Gegenstande nicht angebracht gewesen. An den Stellen, wo die demüthigende Verstoßung der armen Helena am schmerzlichsten auffält, tritt zur Zerstreuung der Zuschauer der prahlhafte Feigling Parolles ein. Die Mystification, wodurch seine angemaßte Tapferkeit und zugleich seine unverschämt böse Zunge entlarvt wird, gehört zu den besten komischen Auftritten, die je ersonnen worden: Stoff genug zu einem vortrefflichen Lustspiel, wenn Shakspeare nicht immer bis zur Verschwendung reich

wäre. Falstaff hat den Parolles verdunkelt, sonst würde er unter den komischen Charactern des Dichters berühmter seyn.

Der Hauptknoten in Viel Lärmen um nichts ist derselbe wie in der Geschichte vom Ariodant und der Ginevra beym Ariost; die Nebenumstände und die Entwicklung sind freylich sehr verschieden. Es ist ein großer Theaterstreich, im ächten und zu billigenden Sinne, wie die unschuldige Hero vor dem Altar, im Augenblick der Vermählung, im Angesicht ihrer Familie und vieler Zeugen, durch die ehrenrührigsten, jedoch mit einem großen Schein der Wahrheit bekleideten Beschuldigungen zu Schanden gemacht wird. Der Eindruck wäre tragisch zu nennen, wenn ihn Shakspeare nicht, um den glücklichen Ausgang vorzubereiten, mit Fleiß gemäßigt hätte. Die Entdeckung des gegen Hero angestifteten Bubenstücks ist schon zuvor begonnen, obgleich den Personen, denen daran liegt, noch unbekannt; und der Dichter hat durch die verwirrte Einfalt von ein paar Gerichtsbedienten und Nachtwächtern die Verhaftung und die Verhöre der Schuldigen in die ergötzlichsten Szenen umzuwan-

deln gewußt. Ein zweyter Theaterstreich, der dem ersten das Gleichgewicht hält, ist es, wie Claudio, von seinem Irrthume überführt, einer Verwandten seiner todtgeglaubten Braut die Hand zu geben meynt, und sie sich nun als Hero selbst entschleyert. Was aber besonders dem Stücke schon zu Shakspeare's Zeit ungemeinen Beyfall verschaffte, und seitdem in England immer dessen Glück gemacht hat, sind die Rollen des Benedict und der Beatrice: zwey muthwillige Wesen, die sich mit gegenseitigen Spöttereyen niemals Frieden lassen. Erklärte Rebellen gegen die Liebe, werden sie dadurch in deren Netz verstrickt, daß ihre Freunde sich verabreden, beyde glauben zu machen, jedes sey der Gegenstand einer geheimen Leidenschaft des andern. Ich weiß nicht wer es ohne Einsicht getadelt hat, daß um sie zu fangen derselbe Kunstgriff zweymal angebracht wird: das Scherzhafte liegt eben in dieser Symmetrie der Täuschung. Ihre Freunde schreiben sich die ganze Wirkung zu, aber die ausschließende Richtung ihrer Neckereyen gegen einander ist schon ein Kennzeichen einer aufkeimenden Neigung. Selbst bey der Liebeserklärung verläßt ihre witzige Aufge-

weckthcit sie nicht; bloß um die verunglimpfte Hero zu vertheidigen, kommt edler Ernst in ihr Betragen. Dieß ist sehr gut gedacht: die Liebhaber des Scherzes, um nicht mit Lustigmachern vom Gewerbe verwechselt zu werden, müssen einen Punkt haben, worüber hinaus sie keinen Spaß verstehen.

In Gleiches mit Gleichem hat die Natur des Gegenstandes Shakspeare'n genöthigt, seine Poesie mit der Criminal-Justiz vertrauter zu machen, als er sonst gern zu thun pflegt. Alle dahin einschlagenden Verrichtungen, alle Arten dabey handelnder oder leidender Personen werden uns vorübergeführt: der heuchelnde Oberrichter, der mitleidige Gefängnißwärter und der rohe Henker; ein junger Mann von Stande, der die Verführung seiner Geliebten vor der Ehe mit dem Tode büßen soll, liederliches Gesindel, das die Polizey aufhebt; ja ein abgehärteter Verbrecher, den selbst die Zurüstungen zu seiner Hinrichtung nicht aus seiner viehischen Stumpfheit aufwecken können. Aber wie schonend und milde ungeachtet der ergreifenden Wahrheit ist alles gehalten! Das Stück führt mit Unrecht seinen Namen von der Vergeltung: der Sinn des Ganzen ist

eigentlich der Triumph der Gnade über die strafende Gerechtigkeit, weil kein Mensch sicher genug vor Fehltritten ist, um sich zu deren Verwalter unter seines Gleichen aufzuwerfen. Die schönste Zierde der Composition ist der Character der Isabella, welche, im Begriff als Nonne eingekleidet zu werden, sich durch fromme Liebe bewegen läßt, wiederum die verworrnen Wege der Welt zu betreten, ohne daß die himmlische Reinheit ihres Gemüthes durch die allgemeine Verderbtheit auch nur mit einem unheiligen Gedanken befleckt würde: in der demüthigen Tracht einer Novizen-Schwester ein wahrer Engel des Lichts. Wie der kalte und unbescholtene Angelo, dem der Herzog aufgetragen hat, in seiner vorgeblichen Abwesenheit durch strenge Handhabung der Gesetze den ausschweifend gewordnen Sitten zu steuern, selbst von den jungfräulichen Reizen Isabella's versucht wird, als sie für ihren wegen eines jugendlichen Fehltritts zum Tode verurtheilten Bruder Claudio bittet; wie er seine Zumuthung, ihre Ehre für das Leben Claudio's aufzuopfern, anfangs in scheuen und dunkeln Reden vorbringt, endlich schamlos mit der Sprache herausgeht; wie Isabella ihn mit ed-

lem Unwillen zurück weist; wie sie ihrem Bruder das Vorgefallne erzählt, und dieser sie zuerst billigt, dann von Todesfurcht hingerissen, sie ebenfalls bereden will, in ihre Entehrung zu willigen: in diesen Meisterszenen hat Shakspeare die Tiefen des menschlichen Herzens ergründet. Das Interesse ruht ganz auf der Behandlung, er giebt hier nichts auf den Reiz der Neugier: denn der als Mönch verkleidete Herzog ist immer da, um über seinen gefährlichen Stellvertreter zu wachen, und allem Uebel vorzubeugen, das man besorgen könnte; man sieht der feyerlichen Entscheidung mit Zuversicht entgegen. Der Herzog spielt die Rolle des Mönchs bis zur Täuschung natürlich, er vereinigt in sich die Weisheit des Geistlichen und des Fürsten. Nur liebt seine Weisheit allzu sehr die Umwege: es schmeichelt seiner Eitelkeit, unsichtbar gleichsam eine irdische Vorsehung zu spielen; es unterhält ihn mehr, seine Unterthanen zu belauschen als auf hergebrachte Weise zu regieren. Da er am Ende alle Schuldigen begnadigt, so sieht man nicht, wie sein anfänglicher Zweck, die Strenge der Gesetze durch Ausübung einer fremden Hand wiederherzustellen, er-

reicht wird. Der Dichter möchte also wohl die Ironie beabsichtet haben, daß von den vielen Lästerungen über den Herzog, die der vorwitzige Lucio ihm sagt, ohne ihn zu kennen, doch dasjenige, was seine seltsamen Grillen betrifft, nicht so ganz ohne Grund ist. Es verdient bemerkt zu werden, daß Shakspeare, mitten unter der Erbitterung religiöser Parteyen, den Stand des Mönches mit Vorliebe, und seinen Einfluß immer als wohlthätig schildert. Man findet bey ihm keine von den schwarzen tückischen Mönchen, die eine mehr protestantische als poetische Begeisterung einigen unsrer neueren Dichter an die Hand gegeben hat. Nur die Neigung legt Shakspeare seinen Mönchen bey, nachdem sie für sich selbst Verzicht auf die Welt gethan, sich dienstfertig in die Angelegenheiten Andrer zu mischen; auch in Absicht auf den frommen Betrug macht er sie nicht sehr gewissenhaft. Dergleichen spielen der Mönch in Romeo und Julia, der in Viel Lärmen um nichts, und sogar der Herzog, den hierin, gegen das bekannte Sprüchwort, die Kutte wirklich zum Mönch zu machen scheint.

Der Kaufmann von Venedig ist eins von Shakspeare's vollendetsten Werken: zugleich außer-

ordentlich popular, für die stärkste Wirkung auf der Bühne berechnet, und für den betrachtenden Kenner ein Wunder sinnreicher Kunst. Der Jude Shylock gehört zu den unbegreiflichen Meisterstücken von Characteristik, wovon es nur beym Shakspeare Beyspiele giebt. Es ist leicht für den Dichter wie für den Schauspieler, nationale Gesinnungen, Sprecharten und Gebehrden in Caricatur aufzustellen. Aber Shylock ist nichts weniger als ein gemeiner Jude: er hat eine sehr bestimmte, gebildete und originelle Persönlichkeit, und dennoch spürt man in allen seinen Aeußerungen einen leisen Anstrich von Judenthum. Man glaubt in den bloß geschriebenen Worten einen Hauch von jüdischer Aussprache zu vernehmen, wie er auch in den höhern Ständen ungeachtet der gesellschaftlichen Verfeinerung zuweilen noch übrig bleibt. In ruhigen Lagen wird das dem europäischen Blut und den christlichen Sitten fremde unmerklicher, mit der Leidenschaft tritt das nationale Gepräge stärker hervor. Alle diese unnachahmlichen Feinheiten erfodern die gewandeste Kunst eines großen Schauspielers, um sie gehörig auszudrücken. Shylock ist ein unterrichteter Mann, so-

gar auf seine Weise ein Denker; nur die Region, wo menschliche Gefühle wohnen, hat er nicht entdeckt: seine Moral ist auf den Unglauben an Güte und Edelmuth gebaut. Nächst dem Geiz wird Rachsucht über den Druck und die Erniedrigung, welche sein Volk erduldet, die vornehmste Triebfeder seines Handelns. Natürlich haßt er vor allen die wahrhaft christlich gesinnten Christen: das Beyspiel uneigennütziger Nächstenliebe scheint ihm die ärgste Judenverfolgung. Der Buchstabe des Gesetzes ist sein Abgott; er weigert sich, die Stimme der Gnade zu hören, die aus dem Munde der Portia mit himmlischer Beredsamkeit sich ihm offenbart: er besteht auf dem strengen unbiegsamen Recht, und so fällt es denn auf sein eignes Haupt zurück. Hierin wird er ein Sinnbild von der allgemeinen Geschichte seines unglücklichen Volkes. Die schwermüthige und sich selbst vernachläßigende Großmuth des Antonio ist rührend erhaben. Auch ist ihm, als einem königlichen Kaufmann, ein ganzes Gefolge edler Freunde beygegeben. Der Gegensatz, den dieß mit der selbstischen Grausamkeit des Wucherers Shylock bildet, war nöthig zur Ehrenrettung der menschlichen

Natur. Die Gefahr, worin Antonio bis gegen Ende des vierten Aufzugs schwebt, und welcher die Einbildungskraft sich kaum zu nähern wagt, würde zu schmerzlich ängstigen, wenn nicht für Aufheiterung und Zerstreuung gesorgt wäre. Diese gewähren besonders die Auftritte auf dem Landsitze der Portia, die den Zuschauer in eine ganz andre Sphäre versetzen. Und doch hängen sie durch die Verkettung der Ursachen und Wirkungen genau mit der Hauptsache zusammen: die Ausrüstung Bassanio's zu seiner Brautwerbung ist Schuld, daß Antonio die gefährliche Verschreibung eingeht, und Portia rettet wiederum durch den Rath ihres Oheims, eines berühmten Rechtsgelehrten, den Freund ihres Geliebten. Aber noch auf eine andre Weise sind die Verhältnisse der dramatischen Composition hiebey vortrefflich beobachtet. Der Rechtshandel zwischen Shylock und Antonio wird zwar als eine wirklich vorgefallene Thatsache berichtet, allein es bleibt doch ein unerhörter und einziger Fall. Shakspeare hat ihm also einen eben so außerordentlichen Liebeshandel beygesellt: eins wird durch das andre wieder natürlich und wahrscheinlich. Eine reiche, schöne und geistrei-

che Erbin, die nur durch Lösung eines Räthsels gewonnen werden kann; die verschloßnen Käſtchen; die ausländischen Prinzen, welche kommen um das Abentheuer zu bestehen: alles dieß reizt die Einbildungskraft mit einem mährchenhafter Glanz. Die beyden Szenen, wo der nach morgenländischer Art schwülstige Prinz von Marocco und der sich weise dünkende Prinz von Arragon unter den Käſtchen wählen, spannen nur die Neugier und beschäftigen den Scharfsinn; in der dritten, wo die beyden Liebenden vor der unvermeidlichen Wahl zagen, die in einem Augenblicke sie einander ganz geben oder für immer entreißen kann, hat Shakspeare alle Bestechungen des Gefühls, allen Zauber der Poesie aufgeboten. Man theilt das Entzücken Portia's und Bassanio's nach der glücklichen Wahl: man begreift wohl, warum sie einander lieben, denn sie zeigen sich beyde unendlich liebenswürdig. Die Gerichtsszene, die den vierten Akt einnimmt, ist für sich ein vollständiges Drama, worein sich das Interesse des Ganzen zusammendrängt. Der Knoten ist nun freylich gelöst, und nach gemeinen Ansichten von theatralischer Befriedigung könnte der Vorhang fallen. Aber der

Dichter wollte seine Zuschauer nicht mit den trüben Eindrücken entlassen, welche die mühsam und unerwartet erlangte Rettung Antonio's und die Bestrafung des verworfnen Shylock zurückläßt: darum hat er den fünften Aufzug als ein musikalisches Nachspiel im Stücke selbst hinzugefügt. Die Episode von der entführten Tochter des Juden, Jessica, in der Shakspeare nationale Züge mit Anmuth zu umkleiden gewußt hat, und eine Neckerey Portia's und ihrer Gefährtin gegen ihre neuvermählten Gatten, geben ihm den Stoff dazu. Die Szene eröffnet sich mit dem tändelnden Geflüster zweyer Liebenden in einer Sommernacht; dann sanfte Musik und eine entzückte Lobrede auf diese Ordnerin der Welt und der Gemüther; hierauf treten die Hauptpersonen auf, und nach einer artigen verstellten Entzweyung endigt alles mit den heitersten Scherzen.

Wie es euch gefällt ist ein Stück von ganz entgegengesetzter Art. Es würde schwer seyn, den Inhalt in eine ordentliche Erzählung zu bringen: es geschieht eben nichts, oder was geschieht, ist nicht so wesentlich, als was gesagt wird; auch was man allenfalls die Auflösung nennen kann, ist ziemlich will-

führlich herbeygeführt. Wer nichts gewahr wird, als was sich berechnen läßt, wird kaum einen wirklichen Plan darin anerkennen wollen. Verbannung und Flucht haben in den Ardennen eine seltsame Gesellschaft versammelt: einen durch seinen Bruder entthronten Herzog, der mit seinen treuen Unglücksgefährten in der wilden Gegend von der Jagd lebt; zwey verkleidete einander schwesterlich liebende Prinzessinnen; einen witzigen Hofnarren; endlich die einheimischen Bewohner des Waldes, idealische und natürliche Schäfer und Schäferinnen. Diese leicht hingezeichneten Figuren ziehn in buntem Wechsel vorüber, und immer sieht man die schattige dunkelgrüne Landschaft im Hintergrunde, und glaubt frische Waldluft zu athmen. Keine Uhr, keine geregelte Tagesordnung mißt hier die Stunden: sie verfließen ungezählt in den Beschäftigungen oder dem fantastischen Müßiggange, dem sich jeder nach seiner Laune oder Gemüthsart ergiebt, und diese unbegränzte Freyheit entschädigt alle für die eingebüßten Bequemlichkeiten des Lebens. Der eine wirft sich einsam unter einen Baum, und hängt melancholischen Betrachtungen über den Wechsel des Glücks,

die Falschheit der Welt und die selbstgeschaffnen Plagen der Gesellschaft nach; andre lassen gesellige Jagd- und Freudenlieder unter Begleitung der Waldhörner erklingen. Eigennutz, Neid und Ehrgeiz sind in den Städten dahinten geblieben; unter den menschlichen Leidenschaften hat nur die Liebe den Eingang in diese Wildniß gefunden, wo sie dem einfachen Hirten dieselbe Sprache lehrt, wie dem ritterlichen Jüngling, der seine Liebesreime an die Stämme der Bäume hängt. Eine spröde Schäferin verliebt sich augenblicklich in die in Männertracht verkleidete Rosalinde, als diese ihr mit Uebermuth ihre Härte gegen den armen Liebhaber verweist, und der selbsterfahrne Schmerz der Verschmähung bringt sie zuletzt zum Mitleiden und zur Erwiederung. Der Narr treibt seine philosophische Verachtung des äussern Glanzes und seinen Spott über die Täuschungen der Liebe so weit, daß er sich mit Fleiß die häßlichste und einfältigste Bauerdirne zur Liebsten aussucht. Durch dieß ganze Gemählde hat der Dichter zeigen wollen, daß es nichts bedarf, um die der Natur und dem menschlichen Geiste inwohnende Poesie hervorzurufen, als mit Abwerfung des angekün-

stelten Zwanges beyde der angebohrnen Freyheit zurückzugeben. In dem Gange des Schauspieles selbst ist die träumerische Sorglosigkeit eines solchen Daseyns ausgedrückt: sogar durch den Titel hat Shakspeare dieß angedeutet. Wer sich daran ärgern wollte, daß in diesem romantischen Walde das Ceremoniel der dramatischen Kunst nicht gehörig beobachtet sey, der würde mit Recht dem klugen Narren überantwortet werden, um ihn glimpflich auf irgend ein prosaisches Gebiet hinaus zu geleiten.

Der heilige Drey-Königs-Abend oder Was ihr wollt vereinigt die Unterhaltung einer sinnreich gesponnenen Intrigue mit dem Reichthum komischer Character und Situationen, und mit dem Farbenzauber einer aetherischen Poesie. Shakspeare behandelt meistentheils in seinen Lustspielen die Liebe mehr wie eine Sache der Einbildungskraft als des Herzens; aber hier erinnert er uns ganz besonders daran, daß in seiner Sprache dasselbe Wort (fancy) zugleich Fantasie und Liebe bedeutete. Die Liebe des Musik-berauschten Herzogs zur Olivia ist nicht nur eine Fantasie sondern eine Einbildung; Viola scheint sich anfangs willkührlich in den Herzog zu verlieben,

dem sie als Edelknabe dient, wiewohl sie nachher die zartesten Saiten des Gefühls berührt; die stolze Olivia wird durch den schüchternen und einschmeichelnden Boten des Herzogs bestrickt, in welchem sie keine verkleidete Nebenbuhlerin vermuthet, und nimmt zuletzt durch eine zweyte Täuschung den Bruder für die Schwester. Diesen, ich möchte sagen, idealischen Thorheiten, dienen die baaren Narrheiten zum Gegenbild, wozu behagliche Schalkheit die lächerlichen Personen des Stücks, ebenfalls unter dem Vorwande der Liebe, anstiftet; die ungeschickte Bewerbung eines albernen und wüsten Landjunkers um Olivia, und seine Ausfoderung an Viola; die Einbildung des pedantischen Haushofmeisters Malvolio, seine Herrschaft sey insgeheim in ihn verliebt, die ihn so weit bringt, daß er als verrückt eingesperrt und von dem Narren in der Tracht eines Geistlichen besprochen wird. Diese Szenen sind eben so fein und bedeutsam, als ergötzlich zum Lachen eingerichtet. Wenn dieß in der That Shakspeare's letztes Werk war, wie behauptet wird, so hat er bis zuletzt einer gleichen Jugend des Geistes genossen, und die ganze Fülle seiner Talente mit sich ins Grab genommen.

Die lustigen Weiber von Windsor, wiewohl sie recht eigentlich ein Lustspiel nach dem gewöhnlichen Begriffe des Wortes sind, übergehen wir hier, und versparen es bis nach Heinrich dem Vierten von ihnen zu sprechen, um die Rolle des Falstaff im Zusammenhange zu beurtheilen.

Ein Sommernacht-Traum und der Sturm lassen sich darin mit einander vergleichen, daß in beyden die Einwirkung einer wunderbaren Geisterwelt mit dem Gewirr menschlicher Leidenschaften und mit den possenhaften Abentheuern der Narrheit verflochten ist. Der Sommernacht-Traum ist zuverläßig sehr früh geschrieben, der Sturm allem Ansehen nach aus Shakspeare's späterer Zeit: die meisten Kunstrichter räumen daher, in der Voraussetzung, der Dichter müsse sich mit zunehmender Reife des Geistes immer vervollkommt haben, dem letzten Stücke einen großen Vorzug vor dem ersten ein. Ich kann hierin nicht so ganz einstimmen: wie mir scheint, hält der innere Werth dieser beyden Werke sich ziemlich die Wage, und nur persönlicher Geschmack kann zur Vorliebe für das eine oder das

andre entscheiden. Die Ueberlegenheit des Sturms von Seiten gründlicher und origineller Characterzeichnung fällt in die Augen; man muß an dem Ganzen eine tiefsinnige Kunst bewundern, die ihre Mittel weise ausspart, und ihre Anstalten, das Gerüste zu dem lustigen Wundergebäude, geschickt zu verkleiden weiß. In dem Sommernacht-Traum hingegen strömt eine ergiebige Ader der kühnsten und muthwilligsten Erfindung; die außerordentlichste Zusammenstellung fremdartiger Bestandtheile scheint durch einen sinnreichen Zufall ohne Mühe entstanden zu seyn, und die Farben sind von einer so hellen Durchsichtigkeit, als ließe sich die ganze bunte Gaukeley mit einem Hauche wegblasen. Die hier geschilderte Feenwelt gleicht jenen zierlichen Arabesken, wo kleine Genien mit Schmetterlingsflügeln nur halb verkörpert aus Blumenkelchen hervorwachsen. Dämmerung, Mondschein, Thau und Frühlingsdüfte sind das Element dieser zarten Geister; sie helfen der Natur ihren Teppich aus grünem Laube, vielfarbigen Blumen und schimmernden Insecten sticken; in der Menschenwelt tändeln sie bloß kindlich und grillenhaft mit ihren wohlthätigen oder

schädlichen Einflüssen. Ihr heftigster Zorn löst sich in eine gutmüthige Neckerey auf; ihre Leidenschaften, von allem irdischen Stoff entkleidet, sind bloß ein idealischer Traum. Die Liebe unter den Sterblichen ist dann auch im Verhältniß hiezu als eine poetische Bezauberung geschildert, die durch einen entgegengesetzten Zauber augenblicklich aufgehoben, und dann wieder hergestellt werden kann. Die verschiednen Theile der Anlage: die Hochzeitfeyer des Theseus, der Zwist des Oberon und der Titania, die Flucht der zwey liebenden Paare, und die theatralischen Uebungen der Handwerker, sind so leicht und glücklich verflochten, daß sie durchaus zu einander zu gehören scheinen, um ein Ganzes zu bilden. In dem von Elfen bevölkerten Walde muß sich das unerwartete fügen. Oberon will die Verwirrung der Liebenden lösen, und steigert sie durch einen Fehlgriff seines Dieners aufs höchste, bis er endlich ihrer vergeblichen Liebespein, ihrem Wankelmuth und ihrer Eifersucht zurecht hilft, und die Treue in ihre alten Rechte einsetzt. Die Aeußersten des Fantastischen und Gemeinen werden zusammengeknüpft, als die verzauberte Titania erwacht, und sich in einen

plumpen Gesellen mit einem Eselskopfe verliebt, der eben einen tragischen Liebhaber vorgestellt oder vielmehr entstellt hat. Das scherzhafte Wunder der Verwandlung Bottoms ist eigentlich nur die Uebersetzung einer Metapher in ihren buchstäblichen Sinn: aber in seinem Benehmen bey der zärtlichen Anbetung der Feenkönigin ist es aufs lustigste anschaulich gemacht, wie zu seiner gewöhnlichen Albernheit noch das Bewußtseyn eines solchen Kopfputzes hinzukommt. Theseus und Hippolyta sind gleichsam eine prächtige Einfassung des Gemähldes: sie repräsentiren bloß, aber mit stattlichem Pomp. Die Gespräche des Helden und seiner Amazone, wie sie mit ihrem lärmenden Jagdgefolge den Wald betreten, wirken auf die Einbildungskraft wie der frische Hauch des Morgens, wovor die Gesichte der Nacht verschwinden. Zu dem grotesken Schauspiel im Schauspiel ist nicht ohne Bedeutung Pyramus und Thisbe gewählt: es ist gerade wie der pathetische Theil des Stückes eine geheime Zusammenkunft zweyer Liebenden im Walde und ihre Verstörung durch einen feindseligen Zufall, und beschließt das Ganze mit der ergötzlichsten Parodie.

Im Sturm ist wenig Handlung und fortschreitende Bewegung: die Verbindung Ferdinands und Miranda's ist bey ihrem ersten Zusammentreffen entschieden, und Prospero legt ihr nur scheinbare Hindernisse in den Weg; die Schiffbrüchigen gehen müßig auf der Insel umher; der Anschlag Sebastians und Antonio's auf das Leben des Königs von Neapel, so wie der des Caliban und der betrunknen Seeleute gegen Prospero, ist nichts als eine Spiegelfechterey, weil man voraussieht, daß die Zaubermacht des letztern sie zu nichte machen wird; es bleibt also nichts übrig als die Bestrafung der Schuldigen durch schreckhafte Erscheinungen, die ihr Gewissen rühren, die Wiedererkennung und endliche Aussöhnung. Indessen ist dieser Mangel durch den mannigfaltigsten Aufwand von Bezauberungen der Poesie und Aufheiterungen des Scherzes so wunderbar versteckt, die Einzelnheiten der Ausführung sind so anziehend, daß man sehr genau Acht geben muß, um zu bemerken, die Auflösung sey gewissermaßen schon in der Exposition enthalten. Die Liebesgeschichte Ferdinand's und Miranda's, in so wenigen und kurzen Szenen entwickelt, ist entzückend schön:

ein rührender Bund ritterlichen Edelmuthes von der einen Seite, und von der andern der jungfräulichen Offenheit eines Herzens, das fern von der Welt auf einer unbewohnten Insel erzogen, nicht gelernt hat seine unschuldigen Regungen zu verheimlichen. Die Weisheit des fürstlichen Einsiedlers Prospero hat einen magischen und geheimnißvollen Anstrich; der Eindruck von der düstern Falschheit der beyden Usurpatoren wird durch das treuherzige Geschwätz des alten ehrlichen Gonzalo gemildert; Trinculo und Stephano, zwey joviale Taugenichtse, finden am Caliban eine würdige Gesellschaft; und Ariel schwebt mit Anmuth über allem, als der personifizirte Genius der wunderbaren Dichtung.

Caliban ist unter den seltsamen Schöpfungen einer dichterischen Einbildungskraft zum Sprüchwort geworden. Ein Mittelding von einem Gnomen und einem Wilden, halb dämonischer, halb viehischer Natur, in dessen Betragen man zugleich die Spuren seiner angebohrnen Art und den Einfluß von Prospero's Erziehung wahrnimmt. Dieser hat nur seinen Verstand entwickeln können, ohne im geringsten seine eingewurzelte Bosheit zu zähmen: es ist

als ob einem tölpischen Affen der Gebrauch der Vernunft und menschliche Sprache verliehen worden wäre. Caliban ist schadenfroh, feige, falsch und knechtisch gesinnt; dennoch unterscheidet er sich wesentlich von den pöbelhaften Bösewichtern in einer civilisirten Welt, wie sie Shakspeare zuweilen geschildert hat. Er ist roh, aber nicht gemein, er verfällt niemals in die prosaische und platte Vertraulichkeit seiner betrunknen Gesellen, denn er ist auf seine Weise ein poetisches Wesen; auch spricht er immer in Versen. In der Sprache hat er alles harte, mislautende, dornige aufgehascht, und daraus sein Wörterbuch zusammengesetzt, so wie sich aus der ganzen Mannigfaltigkeit der Natur nur das Feindselige, Widerwärtige und kleinlich Misgestaltete in seiner Einbildungskraft abgedrückt hat. Die magische Geisterwelt, die Prospero' Zauberstab auf der Insel versammelt, wirft nur einen schwachen Widerschein in sein Gemüth, so wie ein Lichtstrahl, der in eine dumpfe düstre Höhle fällt, unvermögend sie auszuwärmen und zu erleuchten, bloß die giftigen Dünste erregt. Die ganze Schilderung dieses Ungeheuers ist von unbegreiflicher Consequenz und Tiefe, und un-

geachtet ihrer Häßlichkeit doch nicht beleidigend für das Gefühl, weil die Ehre der Menschheit nicht dabey gefährdet wird.

In dem zephyrlichen Ariel ist das Bild der Luft nicht zu verkennen, selbst sein Name spielt darauf an, so wie dagegen Caliban das schwere erdige Element bedeutet. Dennoch sind beyde keine allegorischen Personificationen, sondern individuell bestimmte Wesen. Ueberhaupt findet sich im Sommernacht-Traum, im Sturm, im magischen Theile des Macbeth, überall wo Shakspeare den Volksglauben von der unsichtbaren Nähe der Geister, und von der Möglichkeit sich mit ihnen in Berührung zu setzen, benutzt, eine Durchschauung des innern Lebens der Natur und ihrer geheimnißvollen Triebfedern, die zwar dem ächten Dichter nie ganz fremd seyn kann, weil die Poesie sich ein für allemal mit einer mechanischen Physik nicht verträgt, die aber in gleichem Grade wie er und Dante nur wenige besessen haben.

Das Wintermährchen führt seinen Namen mit eben so viel Recht wie der Sommernacht-Traum den seinigen. Es ist eine von jenen Geschichten, die

recht dazu gemacht scheinen, die traurige Muse langer Winterabende zu unterhalten; die schon für die Kindheit anziehend und begreiflich sind und die, durch innige Wahrheit in der Schilderung der Charactere und Leidenschaften beseelt, mit dem Schmuck einer sich gleichsam zur Einfalt des Stoffes herablassenden Poesie ausgestattet, das erwachsene Alter in die goldne Zeit der Einbildungskraft zurückversetzen. Mit solchen wunderbaren, beweglichen und zuletzt in allgemeinem Jubel endigenden Abentheuern hat die Berechnung der Wahrscheinlichkeiten nichts gemein, und so ist dann auch hier Shakspeare sehr freygebig mit Anachronismen und geographischen Irrthümern: er eröffnet eine freye Schifffahrt zwischen Sicilien und Böhmen, macht den Giulio Romano zum Zeitgenossen des delphischen Orakels, und was dergleichen mehr ist. Das Stück zerfällt gewissermaßen in zwey Schauspiele. Wie Leontes plötzlich auf seinen königlichen Herzensfreund Polyxenes, der ihn besucht hat, eifersüchtig wird, ihm nach dem Leben trachtet, und Polyxenes durch heimliche Flucht sich rettet; wie Hermione, der Untreue beargwohnt, ins Gefängniß geworfen, und die Tochter, die sie

zur Welt bringt, an einer entfernten Küste ausgesetzt wird; wie die vor Gericht gestellte Königin, durch das Orakel für unschuldig erklärt, auf die Nachricht, daß ihr kleiner Sohn sich über ihr Schicksal todt grämt, sinnlos niederfällt, und als todt von ihrem zu spät zur Vernunft gekommnen Gemahl betrauert wird: dieß macht den Inhalt der drey ersten Aufzüge aus. Die letzten beyden sind durch eine sechzehnjährige Kluft davon getrennt: aber jene tragische Katastrophe war nur scheinbar, und dieß vermittelt die Anknüpfung. Die im Königreich des Polyxenes ausgesetzte Prinzessin wächst unter niedern Hirten auf, jedoch ihre zarte Schönheit, der Adel ihrer Sitten, ihr hoher Sinn zeugen von ihrem Geblüt; der Kronprinz Florizel verirrt sich auf einer Falkenjagd zu ihr, verliebt sich, und wirbt um sie in schäferlicher Verkleidung; bey einem ländlichen Fest entdeckt Polyxenes dieß Verständniß und geräth in großen Zorn, die beyden Liebenden fliehen von ihm verfolgt nach Sicilien zum Leontes, wo dann die Wiedererkennung und Versöhnung Aller vor sich geht. Als Leontes endlich die Statue seiner

verlohrnen Gattin zu sehen glaubt, steigt sie aus ihrer Blende zu ihm herunter: sie ist es selbst, die noch lebende Hermione, die sich so lange verborgen gehalten hat, und das Stück endigt mit allgemeinem Jubel. Die Eifersucht des Leontes ist nicht so wie die des Othello mit allen Motiven, Symptomen und Steigerungen entwickelt: sie ist auf einmal da, und wird wie ein krankhafter Wahnsinn geschildert. So gehört es sich für eine Leidenschaft, deren Wirkungen den Zuschauer mehr angehen als ihre Entstehung, und die nicht die Katastrophe herbeyführt, sondern bloß den Knoten des Stückes schürzt. In der That möchte der Dichter wohl leise haben andeuten wollen, daß Hermione, wiewohl tugendhaft, doch allzu lebhaft bemüht ist, dem Polyxenes zu gefallen, und es scheint, als käme dieser Keim einer Neigung in ihren Kindern erst recht zur Reife. Es giebt nichts frischeres, jugendlicheres, nichts zugleich so idealisch schäferliches und königliches als die Liebe des Florizel und der Perdita: des Prinzen, den die Liebe zum freywilligen Hirten macht, und der Prinzessin, die ihren hohen Ursprung verräth, ohne ihn zu kennen, und der unter den

Händen die Blumenkränze zu Kronen werden. Shakspeare hat niemals Scheu davor, die idealische Poesie ganz dicht neben der gemeinsten Prosa wohnen zu lassen: so ist es ja auch meistens in der wirklichen Welt. Perdita's Pflegvater und sein Sohn sind alberne Bauersleute, damit man desto deutlicher sehe, daß alles, was sie adelt, ihr selbst angehört. Der unvergleichlich gezeichnete lustige Hausirer und Gauner Autolycus gehört zur Vollständigkeit des Bauernfestes, welches Perdita von ihrer Seite zu einer Zusammenkunft verkleideter Gottheiten zu machen scheint.

Cymbelin ist ebenfalls eine von Shakspeare's wunderbarsten Zusammensetzungen. Er hat darin eine Novelle des Boccaz mit altbrittischen Sagen aus den Zeiten der ersten römischen Kaiser verknüpft, und von den neuesten gesellschaftlichen Sitten bis zu heroischen Thaten, ja bis zu fabelhaften Göttererscheinungen alles durch gelinde Uebergänge zu verschmelzen gewußt. Im Character der Imogen ist kein Zug der schönsten Weiblichkeit vergessen: ihre keusche Zärtlichkeit, ihre Sanftmuth und ihr jungfräulicher Stolz, ihre gränzenlose Ergebenheit und

Großmuth gegen ihren betrognen und sie ungerecht verfolgenden Gatten, ihre Abentheuer in der Verkleidung, ihr scheinbarer Tod und ihre Rettung bilden ein eben so zartes als rührendes Gemählde. Die beyden in der Wüste erzognen Prinzen Guiderius und Arviragus sind ein herrliches Gegenstück zur Miranda auf der einen, und zur Perdita auf der andern Seite. Shakspeare liebt es, die Ueberlegenheit des Angebohrnen über das Erlernte zu zeigen. „Ueber der Kunst, welche die Natur bereichern will," sagt er irgendwo, „giebt es immer eine höhere von der Natur selbst erschaffene Kunst." Wie Miranda's unbewußte und ungesuchte Anmuth mehr gefällt als Reize, die im glänzenden Putz der feinsten Ausbildung zu gefallen streben, so entzückt an den beyden bloß durch die Jagd abgehärteten, sonst von ihrer hohen Bestimmung und der menschlichen Gesellschaft fern gehaltnen Jünglingen ein naiver Heldenmuth, der sie Thaten ahnden und träumen läßt, bis der erste Anlaß sie unwiderstehlich dazu hinreißt. Wie Imogen verkleidet in ihre Höhle kommt, wie Guiderius und Arviragus für den zarten Knaben, in dem sie weder ein Weib noch ihre Schwester ver-

muthen, eine kindlich leidenschaftliche Freundschaft fassen, ihn bey der Zurückkunft von der Jagd plötzlich todt finden und mit Gesang unter Blumen bestatten: diese Auftritte könnten eine ganz erstorbne Einbildungskraft neu zur Poesie beleben. Wenn ein tragisches Ereigniß nur scheinbar ist, sey es daß die Zuschauer dieß schon wissen oder es nur vermuthen sollen, so weiß Shakspeare immer die Eindrücke zu mildern ohne sie zu schwächen: er macht die Trauer musikalisch, damit sie an Feyerlichkeit gewinne, was ihr an Ernst abgeht. Was die übrigen Rollen betrifft, so ist der weise und rüstige Greis Belarius, lange Zeit Einsiedler und dann wieder Held, eine ehrwürdige Gestalt; die gewandte Verstellung und rasche Geistesgegenwart des Italiäners Jachimo ist der verwegnen Verrätherey, die er spielt, ganz angemessen; Imogens Vater Cymbelin, und selbst während der ersten Hälfte des Stücks ihr Gemal Posthumus sind etwas aufgeopfert, allein dieß konnte nicht anders seyn; die falsche und boshafte Königin ist bloß ein Werkzeug der Verwickelung; sie und ihr blödsinniger Sohn Cloten (die einzige komische Rolle im Stück) dessen roher Uebermuth mit

vieler Laune geschildert ist, werden vor dem Schluß durch verdiente Bestrafung bey Seite geschafft. Für den heroischen Theil der Dichtung, den Krieg zwischen den Römern und Britten, welcher die Entscheidung vorbereitet, behielt der Dichter bey dem Umfange seines Plans so wenig Raum übrig, daß er die Vorfälle beynahe nur wie in einem stummen Schaugepränge deutlich zu machen sucht. Der letzten Szene dagegen, wo alle vielfach verschlungnen Faden des Knotens sich lösen, hat er wiederum ihre vollkommne Entfaltung gegeben, um die Eindrücke des Ganzen in einem Brennpunkte zu versammeln. Dieses Beyspiel und viele andre können Johnsons Vorurtheil widerlegen, als pflege Shakspeare den Schluß seiner Stücke zu übereilen. Vielmehr bringt er manches an, was für das Verständniß der letzten Auflösung der Strenge nach erspart werden konnte, weil er das Gefühl befriedigen will: unsre heutigen Zuschauer sind ungeduldiger als es die seinigen waren, den Vorhang fallen zu sehen, wenn nichts mehr zu entscheiden ist.

Romeo und Julia und Othello unterscheiden sich von den meisten der bisher durchgegangnen

Stücke weder in den Bestandtheilen der Zusammensetzung noch in der Behandlung: einzig durch die Richtung des Ganzen werden sie entschieden zu Trauerspielen. Romeo und Julia ist ein Gemählde der Liebe und ihrer beklagenswerthen Schicksale in einer Welt, deren Atmosphäre zu rauh für diese zarteste Blüthe des menschlichen Daseyns ist. Zwey für einander geschaffne Wesen werden sich beym ersten Erblicken alles; jede Rücksicht verschwindet vor dem unwiderstehlichen Triebe eins im andern zu leben; sie verbinden sich insgeheim unter widerstrebenden Verhältnissen, bloß auf den Schutz der unsichtbaren Mächte vertrauend; durch Schlag auf Schlag erfolgende feindselige Vorfälle wird ihre heldenmüthige Treue in wenigen Tagen auf die Probe gestellt, bis sie, gewaltsam getrennt, durch einen freywilligen Tod sich im Grabe und jenseit des Grabes wieder vereinigen. Alles dieß findet sich schon in der schönen Geschichte, die Shakspeare nicht ersonnen hat, und die, auf das einfachste erzählt, immer eine zärtliche Theilnahme erregen wird. Aber Shakspeare'n war es vorbehalten, Reinheit des Herzens und Glut der Einbildungskraft, Anmuth und Adel der Sitten und

leidenschaftlichen Ungestüm in einem idealischen Gemählde zu verbinden. Durch seine Behandlung ist es ein herrlicher Lobgesang auf jenes unaussprechliche Gefühl geworden, welches die Seele zum höchsten Schwunge adelt, und die Sinne selbst zu Seele verklärt, und zugleich eine schwermüthige Elegie auf dessen Hinfälligkeit vermöge seiner eignen Natur und der äußern Umstände; zugleich die Vergötterung und das Leichenbegängniß der Liebe. Sie erscheint hier wie ein himmlischer Funke, der auf die Erde herunterfallend, sich in einen Blitzstrahl verwandelt, welcher sterbliche Geschöpfe fast in demselben Augenblicke entzündet und verzehrt. Was der Duft eines südlichen Frühlings berauschendes, der Gesang der Nachtigall sehnsüchtiges, das erste Aufblühen der Rose wollüstiges hat, das athmet aus diesem Gedicht. Aber noch schneller als die früheste Blüthe der Jugend und Schönheit vergeht, eilt es fort von der ersten schüchtern kühnen Liebeswerbung und sittsamen Erwiederung zur gränzenlosesten Hingegebenheit, zur unwiderruflichen Vereinigung; dann unter wechselnden Stürmen des Entzückens und der Verzweiflung zum Untergange der beyden Liebenden, die noch be-

neidenswerth scheinen, weil ihre Liebe sie überlebt, und weil sie durch ihren Tod einen Triumph über alle trennenden Gewalten errungen haben. Das Süßeste und das Herbeste: Liebe und Haß, Freudenfeste und düstre Ahndungen, zärtliche Umarmungen und Todtengrüfte, Lebensfülle und Selbstvernichtung, stehen hier dicht neben einander; und alle diese Gegensätze sind in dem harmonischen Wunderwerke so zur Einheit des Gesammt-Eindrucks verschmolzen, daß der Nachhall, den das Ganze im Gemüth zurückläßt, einem einzigen aber einem unendlichen Seufzer gleicht.

Die vortreffliche dramatische Anordnung, die Bedeutung jedes Charakters an seiner Stelle, die weise Wahl aller Umgebungen bis auf die geringsten Nebenumstände habe ich in einer schon angeführten Schrift ausführlich entwickelt, und will mich hier nicht wiederholen. Nur auf einen dort übergangnen Zug will ich aufmerksam machen, der als ein Beyspiel dienen kann, wie Shakspeare von ferne her vorbereitet. Der auffallendste und vielleicht unglaublichste Umstand in der ganzen Geschichte ist der Trank, welchen der Mönch Julien giebt, und worauf sie

viele Stunden lang nicht bloß schläft, sondern völlig einer Todten gleicht, ohne daß es ihr schadet. Wie macht uns nun der Dichter geneigt zu glauben, daß Vater Lorenzo ein solches Geheimniß besitzt? Er zeigt uns ihn bey seinem ersten Eintritt in einem Garten, wo er Kräuter sammelt, und über ihre wundervollen Tugenden Betrachtungen anstellt. Die Rede des frommen Alten ist voll tiefen Sinnes: er sieht in der Natur überall Sinnbilder der sittlichen Welt; dieselbe Weisheit, womit er sie durchschaut, hat ihn das menschliche Herz kennen gelehrt. Auf diese Art ist ein widerspenstiger oder wenigstens undankbar scheinender Umstand Quelle einer großen Schönheit geworden.

Wenn Romeo und Julia in den Farben der Morgenröthe glänzt, aber einer Morgenröthe, deren purpurne Wolken schon die Gewitter eines schwülen Tages verkündigen, so ist dagegen Othello ein Gemählde mit starken Schatten: man könnte es einen tragischen Rembrand nennen. Welch ein glückliches Misverständniß, daß Shakspeare den Mohren, worunter in der Novelle unstreitig ein getaufter Sarazene von der africanischen Nordküste gemeynt war,

zu einem eigentlichen Schwarzen gemacht hat! Man erkennt im Othello eine wilde Naturanlage jener glühenden Zone, welche die reißendsten Raubthiere und die tödtendsten Gifte erzeugt, durch Ruhmbegierde, durch fremde Gesetze der Ehre, durch edlere und mildere Sitten nur scheinbar gezähmt. Seine Eifersucht ist nicht die Eifersucht des Herzens, die sich mit dem zartesten Gefühl und Anbetung des geliebten Gegenstandes verträgt; sie ist von der sinnlichen Art, die in den heißen Himmelsstrichen die unwürdige Bewachung der Frauen und so manche unnatürliche Gebräuche hervorgebracht hat. Ein Tropfe dieses Giftes in seine Adern geflößt, bringt sein ganzes Blut in den gährendsten Aufruhr. Der Mohr scheint edel, offen, zutraulich, dankbar für erzeigte Liebe, und er ist auch dieß alles, und ebendrein ein Gefahren trotzender Held, ein würdiger Obrer seiner Krieger, ein treuer Diener des Staates; aber eine bloß physische Gewalt der Leidenschaft wirft alle seine erworbnen und angewöhnten Tugenden augenblicklich über den Haufen, und giebt dem Wilden in ihm über den gesitteten Menschen die Oberhand. Auch in dem Ausdruck seiner Rachbegierde gegen

Cassio verräth sich diese Tyranney des Blutes über den Willen. Zuletzt in seiner Reue spricht aus ihm ächte Zärtlichkeit für seine ermordete Gattin, und der Schmerz eines vernichteten Ehrgefühls den Zeugen seiner That gegenüber; und dazwischen fällt er sich selbst mit der Wuth an, womit ein Despot einen abtrünnigen Sklaven peinigt. Er leidet wie ein doppelter Mensch, zugleich in der höheren und unteren Sphäre, worein sein Wesen getheilt war. Indessen der Mohr trägt die nächtliche Farbe des Argwohns und der Tücke nur im Gesicht; Jago ist schwarz im Innern. Er steht dem Othello wie sein böser Dämon zur Seite, und läßt ihm mit leisen und desto gefährlicheren Einflüsterungen keine Ruhe; es ist als ob vermöge einer unseligen aber in der Natur gegründeten Verwandtschaft dieser Einfluß mächtiger über ihn seyn müßte, als die Stimme seines guten Engels Desdemona. Ein schlauerer Bösewicht als dieser Jago ist nie geschildert worden: er legt seine Fallstricke mit einer Kunst, welcher nichts entrinnen kann. Der Widerwille, den seine Zwecke einflößen, wird dadurch erträglich, daß die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf seine Mittel ab=

gelenkt wird: sie gewähren dem Verstande unendliche Beschäftigung. Kalt, unzufrieden und übler Laune, trotzig wo er sichs erlauben darf, demüthig und einschmeichelnd wo er es für nöthig hält, ist er ein vollendeter Meister in der Verstellungskunst; selbst keinen andern als selbstischen Regungen zugänglich, weiß er die Leidenschaften Andrer nach Belieben zu erregen, und jede Blöße, die sie geben, zu benutzen: er ist ein so vortrefflicher Beobachter der Menschen als man es seyn kann, ohne höhere Triebfedern des Handelns aus eigner Erfahrung zu kennen; in seinen hämischen Bemerkungen über sie liegt fast immer etwas wahres. Hartnäckigen Unglauben an die Tugend der Frauen giebt er nicht bloß vor, er hegt ihn wirklich, und auch dieß hängt mit seiner ganzen Denkart zusammen, und macht ihn um so geschickter, sein Vorhaben auszuführen. Wie er an allem nur die häßliche Seite sieht, entzaubert er auf die roheste Weise die Einbildungskraft über das Verhältniß der beyden Geschlechter: er will es, um Othello's Sinne zu empören, den sein Herz leicht über Desdemona's Unschuld aufklären könnte. Dieß muß die vielen Ausdrücke in Jago's Reden

rechtfertigen, wovor die Sittsamkeit erschrickt. Hätte Shakspeare heut zu Tage geschrieben, so würde er sie sich vielleicht untersagt haben, aber gewiß zum Nachtheit der Wahrheit seiner Darstellung. Desdemona ist ein fleckenloses Opfer. Zwar kein hohes Ideal der Anmuth und begeisterten Leidenschaft wie Julia; voller Einfalt, Sanftmuth und Demuth, und so unschuldig, daß sie sich von der Möglichkeit der Untreue kaum einen Begriff machen kann, ist sie dazu geschaffen, die ergebenste und zärtlichste Gattin zu seyn. Dieser weibliche Hang, ganz einem fremden Schicksale zu folgen, hat sie zu dem einzigen Fehltritte ihres Lebens verleitet, daß sie sich ohne Vorwissen ihres Vaters vermählt. Ihre Wahl scheint eine Verirrung zu seyn, und doch ist es eben das, weswegen das Weib im Manne seinen Beschützer und sein Oberhaupt verehrt, was sie für Othello gewonnen hat: Bewunderung seines festen Heldenmuthes, und Theilnahme an seinen überstandnen Mühseligkeiten. Mit großer Kunst ist es so eingeleitet, daß sie, eben weil sie die Möglichkeit eines Verdachtes gegen sich nicht ahndet, durch ihre unbefangne Verwendung für Cassio die Eifersucht

des Mohren immer mehr steigert. Um Desdemona's Engelreinheit noch mehr zu heben, hat Shakspeare ihr in der Emilia eine Begleiterin von zweydeutiger Tugend zugesellt. Nur durch den sündhaften Leichtsinn dieser Frau wird es begreiflich, daß sie die Entwendung des Schnupftuches nicht eingesteht, als es Othello mit Ungestüm zurückfodert: dieß wäre sonst der am schwersten zu rechtfertigende Umstand im ganzen Stück. Auch Cassio ist vollkommen so gezeichnet, wie er seyn mußte, um ohne wirkliche Schuld Argwohn zu erregen: liebenswürdig und edel, aber sehr verführbar. Die öffentlichen Vorfälle der ersten beyden Aufzüge zeigen uns den Othello von seiner glorreichen Seite als die Stütze Venedigs und das Schrecken der Türken: sie dienen dazu, die Geschichte dem bloß häuslichen Kreise zu entziehen, so wie in Romeo und Julia die Parteyung der Montague und Capulet dasselbe leistet. Keine Beredsamkeit ist vermögend, die niederwerfende Gewalt der Katastrophe im Othello zu schildern, dieß Gedränge von Gefühlen, die in einem Augenblick die Abgründe der Ewigkeit ausmessen.

Hamlet ist einzig in seiner Art: ein Gedanken-Trauerspiel, durch anhaltendes und nie befriedigtes Nachsinnen über die menschlichen Schicksale, über die düstre Verworrenheit der Weltbegebenheiten eingegeben, und bestimmt, eben dieses Nachsinnen wieder in den Zuschauern hervorzurufen. Dieses räthselhafte Werk gleicht jenen irrationalen Gleichungen, in denen immer ein Bruch von unbekannten Größen übrig bleibt, der sich auf keine Weise auflößen läßt. Schon so viel ist darüber gesagt und geschrieben worden, und kein denkender Kopf, der von neuem darüber spricht, wird in seiner Ansicht des Zusammenhanges und der Bedeutung aller Theile ganz mit seinen Vorgängern übereinstimmen. Am meisten muß es in Erstaunen setzen, daß bey so versteckten Absichten, bey einer in unerforschte Tiefen hinabgebauten Grundlage, das Ganze sich auf den ersten Anblick äußerst volksmäßig darstellt. Die haarsträubende Erscheinung des Geistes bemächtigt sich gleich anfangs der Einbildungskraft und des Gemüthes; dann das Schauspiel im Schauspiel, worin man wie in einem Spiegel das Verbrechen wiederholt sieht, dessen vergeblich be-

zweckte Bestrafung den Inhalt des Stücks ausmacht; des Königs Entsetzen darüber; Hamlets verstellter und Ophelia's wirklicher Wahnsinn; ihr Tod und Leichenbegängniß; das Zusammentreffen des Hamlet und Laertes an ihrem Grabe; ihr Zweykampf und die große Entscheidung; endlich das Auftreten des jungen Helden Fortinbras, der einer untergegangnen Königsfamilie mit kriegerischem Pomp die letzte Ehre erweiset; dazwischen die komischen Character-Szenen mit Polonius, den Höflingen und den Todtengräbern, die sämmtlich ihre Bedeutung haben: alles dieß erfüllt die Bühne mit der lebendigsten und mannigfaltigsten Bewegung. Der einzige Umstand, weswegen man dieß Stück weniger theatralisch finden könnte als andre Trauerspiele Shakspeare's, ist, daß die Haupthandlung in den letzten Aufzügen ins Stocken geräth, oder gar rückgängig zu werden scheint. Dieß war jedoch unvermeidlich und liegt in der Natur der Sache. Das Ganze zweckt ja dahin ab, zu zeigen wie eine Ueberlegung, welche alle Beziehungen und möglichen Folgen einer That bis an die Gränzen der menschlichen Voraussicht erschöpfen will,

die Thatkraft lähmt; wie Hamlet selber es ausdrückt:

Der angebohrnen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Blässe angekränkelt,
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren so der Handlung Namen.

Ueber Hamlets Character kann ich nach den Absichten des Dichters, wie ich sie verstehe, nicht ganz so günstig urtheilen, als Goethe thut. Es ist wahr, er ist ein Geist von hoher Bildung, ein Prinz von königlichen Sitten, mit dem feinsten Sinn für Schicklichkeit begabt, edlen Ehrgeizes empfänglich, der Begeisterung für fremde Vortrefflichkeit, die ihm fehlt, in hohem Grade offen. Die Rolle des Wahnsinns spielt er mit unvergleichlicher Ueberlegenheit, indem er die Leute, die ihn ausspähen, eben dadurch von seiner Geistesverwirrung überzeugt, daß er ihnen ihre Wahrheiten sagt, und sie mit dem schärfsten Witze verspottet. Aber bey seinen so oft gefaßten und immer unausgeführten Vorsätzen ist die Schwäche seines Willens offenbar: er läßt sich nur Gerechtigkeit wiederfahren,

wenn er sagt, es gebe keine größere Unähnlichkeit als zwischen ihm und dem Herkules. Nicht bloß die Nothwendigkeit treibt ihn zur List und Verstellung, er hat einen natürlichen Hang dazu, krumme Wege zu gehen; er heuchelt gegen sich selbst: seine weit hergehohlten Bedenklichkeiten sind oft nur Vorwände, um seinen Mangel an Entschlossenheit zu verkleiden; „Gedanken," wie er zu einer andern Zeit sagt, „die nur ein Vierthel Weisheit und drey Vierthel Feigheit in sich haben." Am meisten ist er verklagt worden wegen der Härte, womit er Ophelia's von ihm selbst veranlaßte Liebe zurückstößt, und wegen seiner Fühllosigkeit bey ihrem wiewohl unwillkührlich verschuldeten Tode. Aber er ist zu sehr in seinen eignen Gram versunken, um Mitleiden für Andre übrig zu haben: seine Gleichgültigkeit giebt uns den Maßstab seiner innern Zerrüttung. Dagegen spürt man unläugbar in ihm eine tückische Schadenfreude, wenn es ihm gelungen ist, mehr durch Noth und Zufall, die ihn allein zu raschen Streichen treiben können, als durch das Verdienst seines Muthes, seine Feinde aus dem Wege zu räumen; so äußert er sich nach Ermordung

des Polonius und über Rosenkranz und Güldenstern. Hamlet hat keinen festen Glauben, weder an sich noch an irgend etwas: von Aeußerungen religiöser Zuversicht geht er zu skeptischen Grübeleyen über; er glaubt an das Gespenst seines Vaters, wenn er es sieht, und sobald es verschwunden, wird es ihm beynahe zur Täuschung. *) Er ist dahin gekommen zu sagen, „nichts sey an sich weder gut noch übel, nur das Denken mache es dazu;" der Dichter verliert sich mit ihm in den Irrgängen des Gedankens, worin man weder Ende noch Anfang findet. Und auch die Gestirne geben durch den Lauf der Begebenheiten keine Antwort auf die so dringend vorgelegten Fragen. Eine wie es scheint vom Himmel bevollmächtigte Stimme aus einer andern Welt fodert Rache für einen ungeheuern Frevel

*) Man hat es als einen Widerspruch gerügt, daß Hamlet in dem Monolog über den Selbstmord sagt:

Das unentdeckte Land, von dessen Gränzen
Kein Wandrer wiederkehrt.

Denn war nicht der Geist ein zurückgekommener Wanderer? Shakspeare hat aber geflissentlich zeigen wollen, daß Hamlet auf keine Ueberzeugung irgend einer Art fest fußen kann.

und bleibt ohne Wirkung; die Verbrecher werden zuletzt bestraft, aber wie durch einen ungefähren Schlag, und nicht auf die erforderliche Weise, um der Welt ein warnendes Beispiel der Gerechtigkeit feyerlich kund zu machen; unentschlüßige Vorsicht, schlaue Verrätherey und rasche Wuth eilen dem gleichen Untergange entgegen; weniger Schuldige oder Unschuldige werden in den allgemeinen Fall mit verwickelt. Das Schicksal der Menschheit steht da wie eine riesenhafte Sphinx, die jeden, der ihr furchtbares Räthsel nicht zu lösen vermag, in den Abgrund des Zweifels hinabzustürzen droht.

Als ein Beispiel von den vielen misverstandenen Feinheiten Shakspeare's führe ich den Styl an, worin die Rede des Schauspielers von der Hekuba abgefaßt ist. Die Ausleger haben viel darüber hin und her gestritten, ob sie von Shakspeare selbst oder entlehnt sey, und ob er es mit seinem Lobe des Stückes, worin sie vorkommen soll, ernstlich gemeynt, oder den tragischen Bombast mancher Zeitgenossen habe verspotten wollen. Sie bedachten nicht, daß diese Rede nicht für sich, sondern an der Stelle, wo sie steht, beurtheilet werden muß. Was

in dem Schauspiele selbst wieder als dramatische Dichtung erscheinen sollte, mußte gegen dessen würdige Poesie so wie theatralische Erhöhung gegen die einfache Natur abstechen. Deswegen hat Shakspeare das Schauspiel im Hamlet durchgehends in spruchreichen Reimen voller Antithesen abgefaßt. Allein dieser feyerlich abgemeßne Ton paßt nicht für die Rede, heftige Rührung sollte darin herrschen, es blieb also dem Dichter kein anderer Ausweg übrig als der, welchen er gewählt hat: Ueberladung des Pathos. Es ist allerdings falsche Emphase in dieser Rede, aber dergestalt mit wahrer Größe vermischt, daß ein Schauspieler, darin geübt, die nachgeahmten Rührungen künstlich in sich hervorzurufen, wirklich selbst davon hingerissen werden kann. Uebrigens wird man nicht glauben, Shakspeare habe seine Kunst wenig genug verstanden, um nicht einzusehen, daß ein Trauerspiel, worin Aeneas der Dido eine so weitläuftige epische Erzählung von etwas längst vergangenem, von der Zerstörung Troja's gemacht hätte, weder dramatisch noch theatralisch gewesen wäre.

Vom Macbeth habe ich schon einmal im

Vorbeygehen gesprochen, und wer könnte das Lob dieses erhabenen Werkes erschöpfen? Seit den Furien des Aeschylus war etwas so großes und furchtbares nicht wieder gedichtet worden. Zwar die Hexen sind keine göttlichen Eumeniden und sollen es nicht seyn: sie sind unedle und gemeine Werkzeuge der Hölle. Ein deutscher Dichter hat es also sehr übel verstanden, da er sie in warnende und sogar moralisirende Zwitterwesen von Parcen, Furien und Zauberinnen umgestaltet und mit tragischer Würde bekleidet hat. Lege doch niemand Hand an Shakspeare's Werke, um etwas wesentliches daran zu ändern: es bestraft sich immer selbst. Das Böse ist von Grund aus häßlich, und es ist widersinnig, es auf irgend eine Art veredeln zu wollen. Meines Erachtens haben es daher auch Dante und selbst noch Tasso mit der Schilderung der Dämonen weit besser getroffen als Milton. Ob Shakspeare's Zeitalter noch an Zauberey und Gespenster glaubte, das ist für die Rechtfertigung des Gebrauchs, welchen er im Hamlet und Macbeth von den vorgefundenen Ueberlieferungen gemacht, vollkommen gleichgültig. Kein Aberglaube hat herrschend und weit durch Zeiten

und Völker verbreitet seyn können, ohne eine Grundlage in der menschlichen Natur zu haben: an diese wendet sich der Dichter, und ruft aus ihren verborgenen Tiefen hervor, was die Aufklärung gänzlich beseitigt zu haben meynt, jenen Schauer vor dem Unbekannten, jene Ahndung einer nächtlichen Seite der Natur und Geisterwelt. Auf diese Art wird er gewissermaßen zugleich der Darsteller und der Philosoph eines Aberglaubens, das heißt, nicht der Philosoph, der wegläugnet und verspottet, sondern was schwerer ist, der den Ursprung scheinbar vernunftwidriger und doch so natürlicher Meinungen begreiflich macht. Wollte er aber diese volksmäßigen Ueberlieferungen nach Willkühr abändern, so würde er seine ganze Befugniß einbüßen, und nichts weiter zum besten geben als seine eignen Fratzen. Shakspeare's Darstellung der Hexen ist wahrhaft magisch: er hat ihnen in den kurzen Szenen, wo sie auftreten, eine eigene Sprache geschaffen, die, wiewohl aus den gewöhnlichen Elementen zusammengesetzt, dennoch eine Sammlung von Beschwörungsformeln zu seyn scheint, und worin der Laut der Worte, die gehäuften Reime und der Rhythmus

der Verse gleichsam die dumpfe Musik zu wüsten Hexentänzen bilden. Man beklagt sich über die Nennung ekelhafter Gegenstände: wer aber meynt, der Zauberkessel könne mit angenehmen Aromaten wirksam gemacht werden, der versteht es nicht besser als die, welche begehren, daß die Hölle ehrlich guten Rath geben soll. Diese widerwärtigen Dinge, wovon sich die Einbildungskraft abwendet, sind hier ein Sinnbild feindseliger Kräfte, die in der Natur arbeiten, und der geistige Schauer überwiegt den sinnlichen Abscheu. Unter sich reden die Hexen wie Weiber aus dem Pöbel, denn das sollen sie ja seyn; dem Macbeth gegenüber erhebt sich ihr Ton: ihre Weißagungen, die sie selbst aussprechen, oder von ihren Fantomen aussprechen lassen, haben die dunkle Kürze, die majestätische Feyerlichkeit, wodurch von jeher die Orakel den Sterblichen Ehrfurcht einzuflößen wußten. Man sieht hieraus, daß die Zauberinnen selbst nur Werkzeuge sind; sie werden von unsichtbaren Geistern regieret, sonst würde die Bewirkung so großer und entsetzlicher Begebenheiten über ihre Sphäre seyn. Und welches war nun der Zweck, wozu ihnen Shakspeare in seinem Schauspiel

dieselbe Stelle einräumte, die sie in Macbeths Geschichte nach den alten Chroniken einnehmen? Ein ungeheures Verbrechen geschieht: Duncan, ein ehrwürdiger Greis und der gütigste König, wird ermordet; von seinem Unterthanen, den er so eben mit Ehren und Wohlthaten überhäuft hat; im wehrlosen Schlafe; unter dem gastfreundlichen Dach. Bloß natürliche Antriebe scheinen zu schwach, oder wenigstens müßte der Thäter als der verhärtetste Bösewicht geschildert werden. Shakspeare wollte uns ein erhabneres Bild zeigen: einen ehrgeizigen aber edeln Helden, der einer tief angelegten höllischen Versuchung erliegt, und in welchem alle Verbrechen, wozu ihn die Nothwendigkeit treibt, den Erfolg seiner ersten Unthat zu behaupten, dennoch das Gepräge des angebohrnen Heldenthums nicht ganz auslöschen können. Er hat also die Schuld dieser Unthat dreyfach getheilt. Der erste Gedanke kommt von jenen Wesen, deren ganze Thätigkeit durch die Lust am Bösen gelenkt wird. Die wunderbaren Schwestern überraschen Macbeth in der Trunkenheit der befriedigten Ruhmbegierde nach seinen Siegen; sie spiegeln ihm dasjenige, was nur

durch seine That wirklich werden kann, als eine Verfügung des Schicksals vor, und beglaubigen ihre Worte durch unmittelbare Erfüllung der ersten Weissagung. Die Gelegenheit zum Königsmorde bietet sich sogleich dar; Macbeths Gemahlin beschwört ihn, sie nicht entschlüpfen zu lassen: mit feuriger Beredsamkeit macht sie alle Sophismen geltend, wodurch das Verbrechen sich in eine falsche Größe kleidet. Auf Macbeths Antheil fällt beynahe nur die Ausführung, er wird dazu wie im Taumel der Verblendung hingestoßen. Die Reue folgt der That auf dem Fuße nach, ja sie geht ihr voran, und die Gewissensqual läßt ihm forthin weder bey Tage noch bey Nacht Ruhe. Aber nun ist er einmal in den Stricken der Hölle; es ist entsetzlich zu sehen, wie Macbeth, der sonst als Krieger dem Tode trotzen konnte, jetzt, nachdem er einmal die Aussicht auf das künftige Leben in die Schanze geschlagen, (we'd jump the life to come) um so ängstlicher sein irdisches Daseyn festhält, je elender es geworden ist, und ohne Erbarmen alles aus dem Wege räumt, was ihm nach seinem finstern Argwohn Gefahr zu drohen scheint. So sehr man seine Hand-

lungen verabscheut, kann man seinem Gemüthszustande nicht alle Theilnahme versagen; man beklagt die Verwüstung so herrlicher Anlagen, ja man muß es noch in seiner letzten Vertheidigung bewundern, wie in ihm ein tapferer Wille mit einem feigen Gewissen ringt. Man könnte glauben, in diesem Trauerspiele herrsche das Verhängniß ganz nach den Begriffen der Alten: alles hebt mit einem übernatürlichen Einflusse an, woran die folgenden Begebenheiten wie durch eine unvermeidliche Verkettung geknüpft sind. Man findet hier sogar jene doppelsinnigen Orakel wieder, welche eben durch ihre buchstäbliche Erfüllung die auf sie Vertrauenden täuschen. Indessen läßt sich nachweisen: daß der Dichter erleuchtetere Ansichten in seinem Werke niedergelegt hat. Er deutet an, daß der Kampf des Guten und Bößen in dieser Welt nur unter Zulassung der Vorsehung Statt findet, welche den Fluch, den einige Sterbliche auf ihr Haupt ziehen, zu anderweitigem Segen wendet. In der Vergeltung ist eine genaue Stufenfolge beobachtet. Lady Macbeth, unter den menschlichen Wesen die schuldigste Theilhaberin an dem Königsmorde, verfällt durch ihre Gewissens-

angst in eine unheilbare körperliche Zerrüttung; sie stirbt, unbetrauert von ihrem Gemahl, mit allen Zeichen der Verwerfung. Macbeth wird noch würdig befunden, den Heldentod auf dem Schlachtfelde zu sterben. Dem edlen Macduff wird für die Rettung seines Vaterlandes die Genugthuung zu Theil, den Tyrannen, der seine Gattin und Kinder erwürgt hat, mit eigner Hand zu bestrafen. Banquo büßt seinen ehrgeizigen Vorwitz, auch seine eigne glorreiche Zukunft wissen zu wollen, mit einem frühen Tode, indem er dadurch Macbeths Eifersucht erregt; aber er hat sein Gemüth von den Einblasungen der Zauberinnen rein erhalten: sein Name wird in seinem Geschlecht gesegnet, das auf eine lange Zeitenfolge zu derselben Königswürde bestimmt ist, die Macbeth nur auf seine Lebensdauer an sich gerissen. Im Gange der Handlung ist dieses Stück ganz das Gegentheil vom Hamlet: sie schreitet mit erstaunlicher Raschheit vorwärts, von der ersten Katastrophe (denn Duncans Ermordung kann schon eine Katastrophe genannt werden) bis zur letzten. „Gedacht, gethan!“ ist der allgemeine Wahlspruch, denn, wie Macbeth sagt:

Der flücht'ge Vorsatz wird nie eingeholt,
Geht nicht die That gleich mit.

In allen Zügen sieht man ein rüstiges Helden-Zeitalter, im rauhen Norden, der die Nerven stählt. Welche Dauer die Handlung haben soll, läßt sich nicht genau angeben: nach der Geschichte vielleicht Jahre; aber wir wissen schon, daß der Einbildungskraft die erfüllteste Zeit als die kürzeste erscheint. Und hier ist unbegreiflich viel in einen engen Raum zusammengedrängt, nicht bloß als äußerliche Begebenheit, sondern mit Schilderung des innersten Gemüthszustandes der Handelnden. Es ist als ob die Hemmungen an dem Uhrwerke der Zeit herausgenommen wären, und nun die Räder unaufhaltsam abrollten. Nichts ist der Gewalt der Darstellung in Erregung des Grausens zu vergleichen. An alle Umstände von Duncans Ermordung, den Dolch, der vor Macbeths Augen schwebt, Banquo's Erscheinung beym Gastmahle, Lady Macbeths Nachtwandeln, darf man nur erinnern: was läßt sich darüber sagen, das den Eindruck nicht eher schwächte? Solche Szenen sind einzig, und kommen nur bey diesem Dichter vor, sonst müßte die tragi-

sche Muse ihre Maske mit dem Medusenhaupt vertauschen.

Als auf eine Nebensache will ich nur noch auf Shakspeare's weltkluge Gewandtheit aufmerksam machen, der durch ein so ganz nach poetischen Absichten entworfnes Werk einem Könige zu schmeicheln wußte. Jakob der erste leitete sein Geschlecht vom Banquo ab; er war der erste, der den dreyfachen Szepter von England, Schottland und Irland vereinigte: dieß wird in der magischen Erscheinung sichtbar gemacht, und ihm eine lange Reihe glorreicher Nachfolger verheißen. Sogar die Gabe der englischen Könige, gewisse Krankheiten durch Auflegung der Hände zu heilen, die Jakob von Eduard dem Bekenner ererbt zu haben vorgab, und auf die er einen großen Werth legte, wird auf eine natürliche Art erwähnt. *) Dergleichen Gelegenheits-

*) Die Nennung Eduards des Bekenners giebt zugleich die Epoche an, worin diese historisch beglaubigte Geschichte vorgeht. Noch stehen zu Invernes Ruinen von Macbeths Schlosse; die heutigen Grafen von Fife sind Abkömmlinge des wackern Macduff, sie genossen, bis zur Vereinigung Schottlands

stücke kann man sich schon ohne Gefahr für die Poesie gefallen lassen: mit solchen Anspielungen empfahl Aeschylus seinen Mitbürgern den Areopag, und verherrlichte Sophokles Athen.

Wie im Macbeth das Schrecken den höchsten Gipfel erreicht, so ist im König Lear die Wissenschaft des Mitleids erschöpft. Die Hauptpersonen sind hier nicht die handelnden, sondern die leidenden. Es wird hier nicht, wie in den meisten Trauerspielen, ein Unglück geschildert, in welchem die plötzlichen Schläge des Schicksals den getroffenen noch zu ehren scheinen, wo dem Verlust in der Erinnerung an den ehemaligen Besitz immer noch ein schmeichelhafter Trost beywohnt; sondern der Fall in das tiefste Elend, welches der Menschheit alle äußern und innern Vorzüge abstreift, und sie nackter Hülflosigkeit Preiß giebt. Die dreyfache Würde eines Königs, eines Greises und eines Vaters wird durch den grausamen Undank seiner unnatürlichen Töchter geschändet; der alte Lear, der

mit England, besondre Vorrechte wegen ihrer Verdienste um die Krone.

aus thörichter Zärtlichkeit alles weggegeben, wird wie ein herumschweifender Bettler verstoßen; die kindische Verstandesschwäche, der er schon nahe war, geht in den wildesten Wahnsinn über, und als man ihn aus seiner schmählichen Verlassenheit rettet, ist es zu spät; kein Trost der kindlichen Pflege und der treuen Freundschaft kann mehr an ihm haften; seine körperlichen und geistigen Kräfte sind unheilbar zerrüttet, und ihm bleibt vom Leben nichts weiter übrig als die Fähigkeit grenzenlos zu lieben und zu leiden. Welch ein Bild gewährt Lears Zusammentreffen mit Edgar in der stürmischen Nacht in einer armseligen Hütte! Edgar, ein Jüngling, ist durch die Ränke seines Bruders und die Verblendung seines Vaters eben so tief von angebohrner Hoheit herabgestoßen als Lear, er fristet sein Leben vor der Verfolgung, als ein von bösen Geistern geplagter Bettler verkleidet. Der Narr des Königs ist, ungeachtet der freywilligen Herabwürdigung, die sein Stand voraussetzt, nächst Kent, Lears treuester Begleiter und weisester Rathgeber. Dieser gutherzige Narr kleidet die Vernunft in seine buntscheckige Tracht, der edelgebohrne Bettler spielt den Wahn-

sinn, und beyde, wenn sie wirklich wären was sie scheinen, würden noch beneidenswerth im Vergleich mit dem König seyn, der es fühlt, wie ein zerreißender Schmerz seine Vernunft zu überwältigen droht. Eben so erschütternd ist das Zusammentreffen Edgars mit dem geblendeten Gloster; es ist unendlich rührend wie der verstoßne Sohn der Führer seines Vaters, und immer noch unter der Verkleidung des Beseßnen sein guter Engel wird, der ihn durch einen sinnreichen frommen Betrug vom verzweiflungsvollen Selbstmorde rettet. Doch wer könnte alle die Zusammenstellungen und Lagen einzeln aufzählen, womit der Dichter die Gemüther bestürmt? Ich will nur eine Bemerkung über den Bau des Ganzen machen. Die Geschichte Lears und seiner Töchter ließ Shakspeare ganz so, wie er sie in einer fabelhaften Ueberlieferung vorfand, mit allen Zügen, welche die Einfalt der alten Zeit bezeugen. Aber von der Geschichte Glosters und seiner Söhne enthielt jene Ueberlieferung keine Spur, Shakspeare hat sie aus einer andern Dichtung geschöpft und aus freyem Antriebe hinzugefügt. Man hat dieß getadelt, als zerstöre es die Einheit der Handlung.

Allein Einheit ist immer da, wenn alles eingeflochtne zur Verwicklung und Auflösung beyträgt. Und mit welcher sinnreichen Kunst greifen die beyden Haupttheile der Composition in einander! Glosters Theilnahme an Lears Schicksal wird für seinen Sohn Edmund das Mittel ihn völlig zu stürzen, und giebt dem verstoßnen Edgar Gelegenheit der Retter seines Vaters zu werden. Auf der andern Seite ist Edmund thätig in Regans und Generills Sache, und die lasterhafte Leidenschaft, die beyde für ihn fassen, bringt sie dahin, an einander und an sich selbst Gerechtigkeit auszuüben. Den dramatischen Bedingungen wäre also wohl hinreichend Genüge geleistet, doch das ist das geringste: diese Zusammenstellung macht eigentlich die erhabene Schönheit des Werkes aus. Die beyden Fälle sind sich in der Hauptsache ähnlich: ein verblendeter Vater verkennt sein ächtgesinntes Kind, und die vorgezognen unnatürlichen Kinder vergelten es ihm durch Zerstörung seines ganzen Glücks. Aber alle Umstände sind so verschieden, daß diese Geschichten, indem sie auf das Herz gleichmäßig wirken, für die Einbildungskraft einen vollkommnen Gegensatz bilden. Wenn

Lear allein durch seine Töchter litte, so würde der Eindruck auf die freylich zerreißende Theilnahme an seinem Privat-Unglück beschränkt seyn. Aber zwey so unerhörte Beyspiele zu gleicher Zeit stellen sich dar wie eine große Empörung in der sittlichen Welt: das Gemählde wird riesenhaft, und erregt ein Entsetzen, wie die Vorstellung, daß die Himmels-Körper einmal aus ihren geordneten Bahnen treten könnten. Gewissermaßen um die Ehre der Menschheit zu retten, erhält es Shakspeare seinen Zuschauern immer gegenwärtig, daß die Geschichte in einer wüsten barbarischen Zeit vorgehet: er legt einen besondern Nachdruck darauf, daß die damaligen Britten noch Heiden sind, wiewohl er nicht alle übrigen Umstände mit dieser Annahme der Zeit gelehrt in Uebereinstimmung gesetzt hat. Aus diesem Gesichtspunkte müssen viele Rauhigkeiten im Ausdruck und in den Sitten beurtheilt werden, z. B. die unsittsame Art, wie Gloster seinen Bastard anerkennt, Kents Zank mit dem Haushofmeister, und vornehmlich die persönlich ausgeübte Grausamkeit des Herzogs von Cornwall am Gloster. Selbst die Tugend des biedern Kent trägt das Gepräge eines

eisernen Zeitalters, wo sich sowohl im Guten als im Bösen eine ungebändigte Kraft offenbart. Dem Könige sind nicht, unnützer Weise, große Eigenschaften geliehen; der Dichter konnte über unser Mitleiden mit seiner Lage gebiethen, ohne zu verhehlen, was er gethan um sie sich zuzuziehen. Lear ist jähzornig, gebieterisch und beynahe schon vor Alter kindisch, als er seine jüngste Tochter verstößt, weil sie in die heuchlerischen Uebertreibungen ihrer Schwestern nicht einstimmt. Aber ein Herz zum Lieben hat er, das der innigsten Dankbarkeit empfänglich ist, und noch aus der Verfinsterung seines Verstandes brechen Strahlen eines hohen königlichen Sinnes hervor. Von Cordelia's himmlischer Seelenschönheit, in so wenigen Worten ausgesprochen, wage ich es nicht zu reden: sie darf nur mit Antigone zusammen genannt werden. Man hat ihren Tod zu herbe gefunden, und das Stück wird in England mit der Veränderung aufgeführt, daß sie siegreich und glücklich bleibt. Ich gestehe es, ich begreife nicht, welche Vorstellung von der Kunst und dem dramatischen Zusammenhange diejenigen haben, welche glauben, man könne einem Trauerspiele nach

Belieben einen doppelten Ausgang anpassen: einen traurigen für hartherzige Zuschauer, und einen fröhlichen für weichgeschaffne Seelen. Nachdem Lear so vieles überstanden, kann er nur am Schmerz über Cordelia's Tod auf eine tragische Art sterben, und soll er gleichfals gerettet werden und noch eine glückliche Zeit erleben, so verliert das Ganze seine Bedeutung. Zwar werden nach Shakspeare's Plan die Schuldigen sämtlich bestraft, denn das Böse zerstört sich selbst; aber die hülfreichen Tugenden kommen überall zu spät, oder ziehen gegen die schlaue Thätigkeit der Bosheit den kürzern. Die Personen haben nur einen schwankenden Glauben an die Vorsehung, wie ihn Heiden haben mögen, und der Dichter zeigt uns eben, daß dieser Glaube, um in seinem ganzen Umfange befestigt zu werden, einen weiteren Raum als das düstre Erdenleben bedarf.

Diese fünf Trauerspiele, über die ich so eben gesprochen habe, sind verdientermaßen die berühmtesten unter Shakspeare's Werken. Besonders in den drey letzten offenbart sich ein beynahe übermenschlicher Schwung des Genius: der Geist verliert sich eben so sehr in der Betrachtung aller Höhen

und Tiefen die sich darin finden, als der erste Eindruck das Gefühl überwältigt. Indessen haben unter den historischen Schauspielen einige eine große tragische Vollkommenheit, und alle glänzen durch eigenthümliche Vorzüge.

An den drey römischen Stücken, Coriolan, Julius Cäsar, und Antonius und Kleopatra, ist besonders die Enthaltsamkeit zu bewundern, womit Shakspeare fremdartige Zuthaten und willkührliche Voraussetzungen ausschließt, und dennoch den Bedürfnissen der Bühne Genüge leistet. Diese Schauspiele sind die Sache selbst, und in der anscheinenden Kunstlosigkeit, die Geschichte ganz so wiederzugeben, wie sie sich vorfindet, verbirgt sich eine ungemeine Kunst. Für jede historische Erscheinung weiß Shakspeare den poetische Gesichtspunkt auszumitteln, und einer aus dem unermeßlichen Ganzen der Weltgeschichte ausgesonderten Reihe von Begebenheiten, ohne etwas daran zu verändern, in sich Einheit und Rundung zu geben. Das öffentliche Leben des alten Roms wird vor unsern Augen durch die großartigste und freyeste dramatische Form

aus seinem Grabe auferweckt, und Plutarchs Helden werden durch die beredteste Poesie verherrlicht.

Im Coriolan sind die meisten komischen Einmischungen, weil hier die vielköpfige Menge eine beträchtliche Rolle spielt, und wenn Shakspeare das Volk als Masse in seinen blinden Bewegungen schildert, überläßt er sich fast immer seiner lustigen Laune. Den Plebejern, die ihre Albernheit schon selbst genug zur Schau tragen, ist zum Ueberfluß noch der originelle alte Satiriker Menenius beygegeben. Es entstehen hieraus drollige Szenen von ganz eigner Art, und die nur in einem solchen politischen Schauspiele möglich sind, z. B. wie Coriolan bey den geringen Bürgern, die er wegen ihrer Feigheit im Kriege verachtet, um das Consulat werben soll, sich aber, innerlich ergrimmt, nicht zu der herkömmlichen Demuth entschließen kann, und ihnen dennoch ihre Stimmen abtrotzt.

Warum das Stück vom Julius Cäsar bis zum Falle des Brutus und Cassius fortgeführt werden mußte, damit die Handlung vollständig würde,

habe ich schon anderswo gezeigt. *) Cäsar ist keineswegs der Held des Stückes, sondern Brutus ist es. Die liebenwürdige Schönheit dieses Characters, sein gefühlvoller und patriotischer Heldenmuth ist mit besondrer Sorgfalt ausgeführt. Doch wird mit großer Feinheit angedeutet, wie Cassius dem Brutus an selbständiger Willenskraft und an Verstand in Beurtheilung der menschlichen Angelegenheiten überlegen ist; wie dieser wegen der Reinheit seines Gemüths und seiner gewissenhaften Gerechtigkeitsliebe nicht zum Parteyhaupte in einem schon ganz verderbten Staate taugt, und wie eigentlich seine Versehen der Sache der Verschwornen eine unglückliche Wendung geben. Man hat in der Rolle Cäsars einige Großsprechereyen als unschicklich getadelt. Allein da er nicht handelnd auftritt, so blieb nichts anders übrig um einen Maßstab seiner Größe zu geben, als der Eindruck, den er auf die Uebrigen macht, und seine eigne Zuversicht zu sich selbst. An dieser ließ es Cäsar freylich nicht fehlen, wie wir aus der Geschichte und seinen eignen Schriften

*) Th. II. S. 89.

wissen; aber er äußerte sie wohl mehr durch leise Verspottung seiner Gegner als in prahlhaften Reden. Für die theatralische Wirkung dieses Schauspiels ist es ein Nachtheil, daß die letzten zwei Aufzüge gegen die ersten an äußerm Glanze und Bewegung etwas abfallen. Cäsars erste Erscheinung in einem festlichen Aufzuge, wo die Musik inne hält und alles schweigt, sobald er spricht, und seine wenigen Worte wie Orakel aufgefaßt werden, ist prächtig; die Verschwörung ist eine wahre Verschwörung, die in verstohlnen Unterredungen und im Dunkel der Nacht den Streich vorbereitet, der am hellen Tage ausgeführt werden und die Verfassung der Welt verändern soll; das verwirrte Gedränge vor Cäsars Ermordung, die allgemeine Bestürzung, selbst der Thäter, nach der That ist meisterlich geschildert; endlich mit dem Leichenbegängniß und der Rede des Antonius erreicht die Wirkung ihren höchsten Gipfel. Cäsars Schatten zeigt sich mächtiger seinen Fall zu rächen, als er selbst es war, ihm vorzubeugen. Nachdem die äußerlich glänzende Größe des Eroberers und Weltbeherrschers gestürzt worden, bleibt nur die innere Charactergröße des Brutus und Cas-

sius übrig, um die Bühne und das Gemüth der Zuschauer zu erfüllen: sie stehen gewissermaßen einsam da, ihrem Namen gemäß, als die letzten Römer; und es setzt in lebhaftere Spannung, einen gewagten großen Entschluß fassen, als die Folgen der That mit festem Heldenmuth ertragen zu sehen.

Antonius und Kleopatra kann gewissermaßen als eine Fortsetzung des Julius Cäsar betrachtet werden: zwey Hauptcharacter, der des Antonius und der des Augustus sind in beyden Stücken gleichmäßig durchgeführt. Antonius und Kleopatra ist ein Schauspiel von großem Umfange, der Gang ist weniger einfach als im Julius Cäsar. Die Fülle und Mannichfaltigkeit der politischen und kriegerischen Vorfälle, welche die schließliche Vereinigung der dreygetheilten Welt des römischen Reiches unter einem einzigen Herrn herbeygeführt haben, war vielleicht zu groß, um sie in Einem dramatischen Gemählde zu klarer Ueberschauung zusammen zu fassen. Das ist eben die große Schwierigkeit des historischen Drama's, daß es zugleich ein gedrängter Auszug und eine lebendige Entfaltung der Geschichte seyn muß: diese Schwierigkeit hat Shakspeare mei-

stens glücklich überwunden. Hier aber ist manches, was im Hintergrunde vorgeht, nur so angedeutet, daß dabey eine vertraute Bekanntschaft mit der Geschichte vorausgesetzt wird, und das Verständniß eines Kunstwerkes sollte doch immer von fremdem Unterrichte unabhängig seyn. Manche historisch bedeutende Personen erscheinen und verschwinden im Vorübergehen; das Vorbereitende und Mitwirkende ist nicht genugsam in Massen gesammelt, um den Blick nicht zu zerstreuen. Die Hauptpersonen treten indessen durch Zeichnung und Farbe auf das nachdrücklichste hervor, und fesseln die Einbildungskraft. Im Antonius sieht man ein Gemisch von großen Eigenschaften, Schwächen und Lastern: gewaltthätigen Ehrgeiz und großmüthige Aufwallungen; Versunkenheit in üppigen Genuß und edle Scham über seine eignen Verirrungen; Ermannungen zu würdigen Entschlüssen, die immer wieder an den Verführungen eines Weibes scheitern. Es ist Herkules in den Fesseln der Omphale, aus der fabelhaften Heldenzeit in die historische, und in römisches Costum übertragen. Die buhlerischen Künste der Kleopatra sind ohne Schonung dargelegt: auch sie ist ein zweydeu-

tiges Wesen, aus königlichem Stolz, weiblicher Eitelkeit, Wollust, Wankelmuth und wahrer Anhänglichkeit zusammengesetzt. Wiewohl ihre und des Antonius gegenseitige Leidenschaft ohne sittliche Würde ist, so erregt sie dennoch die Theilnahme als eine unüberwindliche Bezauberung: sie scheinen für einander geschaffen zu seyn, weil Kleopatra eben so einzig durch ihre verführerischen Reize ist, als Antonius durch den Glanz seiner Thaten. Da sie für einander sterben, verzeiht man ihnen für einander gelebt zu haben. Mit dem offnen und hingegebenen Character des Antonius contrastirt die herzlose Kleinlichkeit des Cäsar Octavianus vortrefflich, die Shakspeare vollkommen durchschaut hat, ohne sich durch das Glück und den Ruhm des Augustus irre machen zu lassen.

Timon von Athen und Troilus und Cressida sind keine historischen Schauspiele, aber man kann sie auch eigentlich weder Trauerspiele noch Lustspiele nennen. Durch die Wahl des Stoffes aus dem Alterthum haben sie einige Verwandtschaft mit den römischen Stücken, deswegen habe ich bis hieher verspart, von ihnen zu reden.

Timon von Athen hat unter den Werken Shakspeare's am meisten den Character der Satire: der lachenden in der Schilderung der Schmeichler und Schmarotzer, der juvenalischen Satire des Unwillens in der Bitterkeit und den Verwünschungen Timons über den Undank der falschen Welt. Die Geschichte ist sehr einfach behandelt, und theilt sich bestimmt in große Massen: im ersten Aufzug das Freudenleben Timons, seine großmüthige und gastfreye Verschwendung, und der Zudrang jeder Art von Bewerbung um ihn her; im zweyten und dritten Aufzug seine Schuldennoth und die dadurch veranlaßte Prüfung der vermeinten Freunde, welche von ihnen sämtlich übel bestanden wird; im vierten und fünften, Timons Flucht in die Wildniß, seine menschenfeindliche Schwermuth und sein Tod. Das einzige, was man eine Episode nennen kann, ist die Verbannung des Alcibiades und seine Rückkehr mit gewaffneter Hand. Indessen ist es ebenfalls ein Beyspiel von dem Undank eines Staates gegen seinen Vertheidiger, wie dort der Privatfreunde gegen ihren Wohlthäter. Und wie die Verdienste des Feldherrn um seine Mitbürger mehr Characterstärke

vorausſetzen als die des großmüthigen Verſchwenders, ſo ſticht auch ihr Betragen gegen einander ab: Timon härmt ſich ſelber zu Tode, Alcibiades ſchafft ſich mit Gewalt das verlohrne Anſehen wieder. Wenn der Dichter, wie billig, gegen den gewöhnlichen Weltlauf mit Timon Partey nimmt, ſo ſchont er auf der andern Seite dieſen auch nicht. Timon war ein Thor in ſeiner Güte, er iſt ein Wahnſinniger in ſeinem Unwillen: überall fehlt ihm die Weisheit, welche Maß zu halten lehrt. Wiewohl er die Wahrheit ſeiner ausſchweiſenden Gefühle durch den Tod bewährt, und da er einen Schatz ausgräbt, den Reichthum von ſich ſtößt, der ihn wiederum aufzuſuchen ſcheint, ſo ſieht man doch deutlich genug, daß die Eitelkeit immer einzig ſeyn zu wollen an den beyden Rollen, die er ſpielt, ſowohl an ſeiner freygebigen Selbſtvergeſſenheit als an ſeiner einſiedleriſchen Verſchloſſenheit, einigen Antheil hat. Dieß kommt beſonders in der unvergleichlichen Szene zum Vorſchein, als der Cyniker Apemantus den Timon in der Wildniß beſucht. Sie haben eine Art Brodneid auf einander in Bezug auf das Gewerbe des Menſchenhaſſes: der Cyniker wirft dem verarmten

Reichen vor, nur aus Noth die Lebensart ergriffen zu haben, die er längst aus freyer Wahl führte, und Timon kann den Gedanken nicht ertragen, bloß ein Nachahmer des Cynikers zu seyn. Da bey diesem Gegenstande die Wirkung nur durch Häufung ähnlicher Züge erreicht werden konnte, so hat Shakspeare in der Mannichfaltigkeit der Schattirungen einen bewundernswürdigen Verstand aufgewendet. Welch ein vielstimmiges Concert von Schmeicheleyen und leeren Bezeugungen der Ergebenheit! Ungemein belustigend ist es, wie die Bewerber, zerstreut durch die zerrüttete Lage ihres Gönners, auf die Witterung eines neuen Glückes, das ihn betroffen, sogleich wieder herzuströmen. In den Reden Timons nach seiner Enttäuschung sind alle feindseligen Bilder der Sprache erschöpft, es ist ein Wörterbuch beredter Flüche.

Troïlus und Cressida ist das einzige Schauspiel, welches Shakspeare unaufgeführt hat drucken lassen. Es scheint, er wollte hier einmal, unbekümmert um theatralische Wirkung, der Feinheit seines eignen Witzes und der Neigung zu einer gewissen Hinterlist in der Characteristik Genüge leisten. Das Ganze ist eine durchgeführte Ironie auf

die Krone aller Heldensagen, den trojanischen Krieg. Die Verächtlichkeit seiner Ursache, die Schläfrigkeit und Uneinigkeit, womit er geführt worden, so daß die Belagerung Troja's zehn Jahre dauern konnte, werden durch die herrlichen Beschreibungen, die weisen und sinnreichen Sprüche, wovon alles überfließt, und durch die hohe Einbildung der Helden von sich selbst und von einander nur in ein desto helleres Licht gesetzt. Das Herrscher-Ansehen des Agamemnon, die persönlichen Kränkungen des Menelaus, die Erfahrenheit des Nestor, die Schlauheit des Ulysses bewirken eben nichts; da sie endlich einen Zweykampf des groben Prahlers Ajax mit Hektor veranstaltet haben, will sich dieser nicht ernstlich schlagen, weil Ajax sein Vetter ist. Achilles ist am übelsten behandelt: nachdem er sich lange in unthätigem Uebermuth gespreizt, und als eine seiner würdigen Gesellschaft sich den Thersites zum Lustigmacher gewählt hat, überfällt er den Hektor, da dieser gerade wehrlos ist, und läßt ihn durch seine Myrmidonier erschlagen. Bey dem allen ängstige man sich nicht, als wäre hiedurch ein großer Frevel an dem ehrwürdigen Homer begangen: nicht die

Ilias hatte Shakspeare vor Augen, sondern die Ritterromane vom trojanischen Kriege, die aus dem Dares Phrygius hergeflossen sind. Hier ist auch der Liebeshandel des Troïlus und der Cressida zu Hause, eine damals in England so volksmäßige Geschichte, daß ihre Namen zum Sprüchwort geworden waren, Troïlus für treue und betrogne Liebe, Cressida für weibliche Falschheit. Der Name des Vermittlers zwischen ihnen, des Pandarus, ist sogar in die englische Sprache übergegangen, (a pander) um Leute zu bezeichnen, die unerfahrnen Personen beyderley Geschlechts ähnliche Dienste widmen. Aeußerst komisch ist die unendliche Bethulichkeit des höfischen Pandarus, die Liebenden zusammenzubringen, die seiner gar nicht bedürfen, da Cressida sich genugsam selbst verführt. Es ist freylich etwas lüstern, aber sehr zierlich geschildert, wie diese verrätherische Schöne durch Weigern lockt, und aus der jungfräulichen Sittsamkeit, die sie vorgiebt, einen buhlerischen Reiz zu machen weiß. Troïlus, das Muster der Liebhaber, sieht es geduldig an, wie seine Geliebte ein Verständniß mit dem Diomedes anknüpft. Er schwört zwar, sich zu rächen,

aber trotz seinem Ungestüm in der Schlacht des nächsten Tages, fügt er niemanden Leides zu, und endigt mit gewaltigen Drohungen. Mit Einem Wort, Shakspeare hat nicht gewollt, daß in dieser Helden-Komödie, wo alles durch seinen hergebrachten Ruhm und den Pomp der Poesie auf Bewunderung Anspruch zu machen scheint, irgendwo Raum für die Achtung und die Theilnahme übrig bleibe, wenn man etwa Hektors Character ausnimmt; aber in diesem Doppelsinn der Darstellung liegt eine auserlesene Unterhaltung.

Die aus der englischen Geschichte geschöpften Schauspiele sind zehn an der Zahl; eins der gehaltreichsten Werke Shakspeare's, und zum Theil aus seiner reifsten Zeit. Ich sage mit Bedacht, eines seiner Werke; denn offenbar hat sie der Dichter alle zu einem großen Ganzen zusammengeordnet. Es ist gleichsam ein historisches Heldengedicht in dramatischer Form, wovon die einzelnen Schauspiele die Rhapsodien ausmachen. Die Hauptzüge der Begebenheiten sind so treu aufgefaßt, ihre Ursachen und sogar ihre geheimen Triebfedern sind so lichtvoll durchschaut, daß man daraus die Geschichte nach der

Wahrheit erlernen kann, während die lebendige Darstellung sie der Einbildungskraft unauslöschlich einprägt. Allein diese Reihe von Schauspielen ist dazu gemacht, einen viel höheren und allgemeineren Unterricht zu ertheilen; sie bietet für alle Zeiten gültige Beyspiele vom politischen Weltlaufe dar. Dieser Spiegel der Könige sollte ein Handbuch junger Fürsten seyn: sie können daraus die innre Würde ihres angestammten Berufs kennen lernen, aber auch die Schwierigkeiten ihrer Lage, die Gefahren der Usurpation, den unvermeidlichen Fall der Tyranney, die sich selbst untergräbt, indem sie sich fester gründen will; endlich die verderblichen Folgen von den Schwächen, Fehltritten und Verbrechen der Könige für ganze Nationen und auf mehrere Menschenalter hinaus. Acht unter diesen Schauspielen, von Richard dem Zweiten bis zu Richard dem Dritten, schließen sich durch ununterbrochne Zeitfolge an einander an, und umfassen eine thatenvolle Periode der englischen Geschichte von beynahe einem Jahrhundert. Die darin geschilderten Begebenheiten erfolgen nicht bloß aufeinander, sondern sie sind auf das genaueste unter sich verkettet,

und erst mit Heinrichs des Siebenten Thronbesteigung endigt der Kreislauf von Empörungen, Parteyungen, auswärtigen und bürgerlichen Kriegen, der mit Richards des zweyten Absetzung begonnen hatte. Die verwahrloste Regierung des zuletzt genannten Königs, und sein schlechtes Betragen gegen seine eignen Verwandten zog ihm Bolingsbroke's Empörung zu; jedoch war seine Entthronung durchaus widerrechtlich in der Form, und auf keinen Fall war Bolingbroke der wahre Thronerbe. Dieser kluge Stifter des Hauses Lancaster genoß als Heinrich der Vierte die Früchte seiner That nicht in Ruhe: seine aufrührischen Barone, dieselben, die ihm zum Thron verholfen, machten ihm viel zu schaffen; auf der andern Seite war er eifersüchtig auf die glänzenden Eigenschaften seines Sohns, und dieß Mistrauen, mehr als wirklich Neigung, bewog den Prinzen, sich in ausschweifende Gesellschaft zu werfen, um allen Schein des Ehrgeizes zu vermeiden. Beydes zusammen macht den Inhalt der zwey Abtheilungen von Heinrich dem Vierten aus, die Unternehmungen der Misvergnügten in der ernsthaften, die wilden Jugendstreiche des Kronprinzen in den komi-

schen Szenen. Als dieser kriegerische Fürst unter dem Namen Heinrichs des Fünften den Thron bestieg, war er entschlossen, sein zweydeutiges Erbrecht zu behaupten; er hielt auswärtige Eroberungen für das beste Mittel, um innerlichen Unruhen vorzubeugen, und dieß veranlaßte den glorreichen aber in seinen Folgen mehr schädlichen als ersprießlichen Krieg mit Frankreich, welchen Shakspeare in dem Schauspiele von Heinrich dem Fünften verherrlicht hat. Der frühzeitige Tod dieses Königs, die lange Minderjährigkeit Heinrichs des Sechsten, und seine fortwährende Unmündigkeit in der Regierungskunst brachten das größte Unglück über England. Die Zwietracht unter den Regenten, und daraus entsprungene schlechte Verwaltung verschuldete den Verlust der französischen Eroberungen; es fand sich ein kühner Thronbewerber, dessen Erbrecht unbestreitbar war, wenn man nicht annimmt, daß durch die Verjährung dreyer Regierungen eine Usurpation gültig werden könne. So entstand die Fehde der Häuser York und Lancaster, die das Königreich viele Jahre hindurch verwüstete, und mit dem Siege des Hauses York endigte. Alles dieß hat Shakspeare in

den drey Theilen Heinrichs des Sechsten dargestellt. Eduard der vierte verkürzte sein Leben durch üppigen Genuß, und erfreute sich des durch so viele grausame Thaten erkauften Thrones nicht lange. Sein Bruder Richard, der an der Erhebung des Hauses York großen Antheil hatte, war mit der Regentschaft nicht zufrieden, seine Herrschsucht bahnte ihm durch heimliche und gewaltsame Verbrechen den Weg zum Throne; aber seine düstre Tyranney machte ihn zum Greuel des Volkes, und zog ihm den verdienten Untergang zu. Ihn besiegte ein Abkömmling des königlichen Hauses, der von den Bürgerkriegen unbefleckt geblieben war, und was in seinem Erbrecht mangelhaft scheinen konnte, ergänzte sein Verdienst als Befreyer seines Vaterlandes von einem Ungeheuer. Mit Heinrichs des Siebenten Thronbesteigung hebt eine neue Epoche der englischen Geschichte an: der Fluch schien endlich entsühnt zu seyn, und so spät erst endigte die Reihe von Usurpationen, Empörungen und bürgerlichen Kriegen, alle ursprünglich durch den Leichtsinn veranlaßt, womit Richard der zweyte die Krone verscherzt hatte.

Dieß ist die unerkennbare Beziehung dieser acht

Schauspiele auf einander, doch wurden sie nicht in der chronologischen Ordnung entworfen. Die vier letzen dichtete Shakspeare allem Ansehen nach zuerst: von den drey Theilen Heinrichs des Sechsten ist es ausgemacht, und Richard der Dritte ist nicht bloß durch den Inhalt eine Fortsetzung von diesen, sondern auch ganz in demselben Styl gearbeitet. Hierauf ging Shakspeare bis auf Richard den Zweyten zurück, und fügte die zweite Reihe mit sorgfältiger Kunst an die erste an. Die Trilogien der Alten haben uns schon ein Beyspiel gegeben, daß es nicht unmöglich ist, ein dramatisches Ganzes vollständig zu schließen, und dennoch Hinweisungen auf etwas vorhergehendes und nachfolgendes hineinzulegen. Auch endigen die meisten dieser Schauspiele mit einem ganz bestimmten Abschnitte in der Geschichte: Richard der Zweyte mit der Ermordung dieses Königs; der zweite Theil Heinrichs des Vierten mit der Thronbesteigung seines Sohns; Heinrich der Fünfte mit dem Friedensschluß mit Frankreich; der erste Theil Heinrichs des Sechsten ebenfalls mit einem Friedensschluß; der dritte mit Heinrichs Emordung und Eduards Thronbesteigung;

Richard der Dritte mit seiner Niederlage und seinem Tode. Weniger befriedigend ist der erste Theil Heinrichs des Vierten und der zweyte Heinrichs des Sechsten abgerundet. Durch die Niederlage Percy's war die Empörung der Großen nur zur Hälfte gedämpft, die auch in dem folgenden Theile des Stückes fortgesetzt wird. Eben so wenig war Yorks Sieg bey St. Alban ein entscheidender Vorfall in dem Kriege der beyden Häuser. Ueber diese dramatische Unvollkommenheit, wenn man es so nennen will, hat sich Shakspeare um weit bedeutender Vortheile willen hinausgesetzt. Das Gemählde des bürgerlichen Krieges war zu groß und furchtbar reich für ein einziges Schauspiel, und doch bot die ununterbrochne Reihe der Begebenheiten keinen bequemeren Ruhepunkt dar. Heinrichs des Vierten Regierung hätte allerdings in Einem Stücke umfaßt werden können, aber sie hatte zu wenig tragisches Interesse, und zu wenig historischen Glanz, um in einer durchgehends ernsthaften Behandlung anziehend zu seyn: Shakspeare hat also den komischen Charactern, die zum Gefolge des Prinzen Heinrich gehören, die freyeste Entwickelung gege-

ben, und dieses beständige Zwischenspiel der politischen Ereignisse nimmt die Hälfte des Raums ein.

Die beyden übrigen Schauspiele aus der englischen Geschichte sind chronologisch von dieser Reihe getrennt: König Johann regierte beynahe zwey Jahrhunderte vor Richard dem Zweyten, und zwischen Richard den Dritten und Heinrich den Achten fällt die lange Regierung Heinrichs des Siebenten, die Shakspeare mit Recht, als keiner dramatischen Behandlung empfänglich, überging. Indessen kann man diese Schauspiele gewissermaßen als den Prolog und den Epilog der zusammengehörigen acht ansehen. Im König Johann sind schon alle die politischen und nationalen Motive angegeben, die in den folgenden Stücken eine so große Rolle spielen: Kriege und Friedensschlüsse mit Frankreich; eine Usurpation und die tyrannischen Thaten, die sie nach sich zieht; der Einfluß der Geistlichkeit, die Parteyungen der Großen. Heinrich der Achte hingegen zeigt uns den Uebergang in ein anderes Zeitalter: die Politik des neueren Europa, ein verfeinertes Hofleben unter einem wollüstigen Monarchen, den gefährlichen Stand der Günstlinge, die selbst gestürzt

werden, nachdem sie Andere haben stürzen helfen, mit Einem Wort, den Despotismus unter glimpflicheren Formen, aber nicht weniger ungerecht und grausam. Durch die Prophezeyhung bey Elisabeths Geburt hat Shakspeare sein groſses Gedicht über die englische Geschichte des Mittelalters gewissermaßen bis auf seine eigne Zeit heruntergeführt, wenigstens so weit als sich so neue Begebenheiten noch mit Sicherheit behandeln ließen. Vermuthlich hat er diese beyden Schauspiele, König Johann *) und Heinrich den Achten, in der angegebenen Absicht später zu den übrigen hinzugedichtet.

Im König Johann sind die politischen und kriegerischen Vorfälle mit feyerlichem Pomp ausgestattet, eben weil sie wenig wahre Größe haben. Die Falschheit und Selbstsucht der Fürsten redet im Styl der Manifeste: conventionelle Würde ist am

*) Nämlich das in die Sammlung seiner Werke aufgenommene Stück dieses Namens. Es giebt einen älteren König Johann in zwey Theilen, wovon jenes eine Umarbeitung ist: vielleicht ein Jugendwerk Shakspeare's, wiewohl von den englischen Kritikern bisher nicht dafür anerkannt. Siehe den Anhang.

unentbehrlichsten, wo es an persönlicher fehlt. Der Bastard Faulconbridge ist der geistreiche Dollmetscher dieser Sprache; er verspottet die geheimen Triebfedern der Politik, ohne sie zu misbilligen, denn er gesteht sich selber ein, daß er sein Glück durch ähnliche Mittel zu machen sucht, und will lieber zu den Betrügern als zu den Betrogenen gehören, da nach seiner Ansicht der Weltlauf keine andre Wahl zuläßt. Sein Rechtshandel mit seinem Bruder über die Erbschaft seines angeblichen Vaters, wodurch er am Hofe seine Anerkennung als natürlicher Sohn des ritterlichsten Königs von England, Richard Löwenherz, bewirkt, bildet ein sehr unterhaltendes und originales Vorspiel im Stücke selbst. Mitten unter so vielen Verkleidungen der wirklichen Gesinnungen und nicht gefühlten Aeußerungen macht es einen desto tieferen Eindruck, wenn uns der Dichter die menschliche Natur ohne Hülle zeigt, und tiefe Blicke in das Innre der Gemüther werfen läßt. Die kurze Szene, wo Johann den Hubert auffordert, seinen jungen Nebenbuhler um den Besitz des Thrones, Arthur, aus dem Wege zu räumen, ist ein unübertreffliches Meisterstück: der

scheue Verbrecher wagt selbst kaum zu sagen, was er dem andern zu thun zumuthet. Der zarte und liebenswürdige Prinz Arthur wird ein Opfer gewissenlosen Ehrgeizes: sein Schicksal erregt die innigste Theilnahme. Als Hubert ihn mit einem glühenden Eisen zu blenden droht, und durch seine Bitten erweicht wird, würde das Mitleiden fast zu schmerzlich fallen, wenn es nicht durch die Anmuth der kindlichen Reden Arthurs versüßt würde. Constantia's mütterliche Verzweiflung über die Gefangennehmung ihres Sohnes ist ebenfalls von der höchsten Schönheit; und selbst die letzten Augenblicke Johanns, eines ungerechten und schwachen Fürsten, den man weder achten noch bewundern kann, sind so geschildert, daß sie den Unwillen gegen ihn auslöschen, und mit ernsten Betrachtungen über die willkührlichen Vergehungen und das unvermeidliche Loos der Sterblichen erfüllen.

In Richard dem Zweyten zeigt uns Shakspeare eine edle königliche Natur, zuerst durch Leichtsinn und die Verirrungen einer ungezähmten Jugend verdunkelt, dann durch das Unglück geläutert und in höherem Glanze verklärt. Als er sich selbst

der Liebe und Ehrerbietung seiner Unterthanen verlustig gemacht hat, im Begriff auch des Thrones verlustig zu werden, da fühlt er mit schmerzlicher Begeisterung den erhabenen Beruf der Königswürde, und ihre über persönliches Verdienst und wandelbare Veranstaltungen hinausgehenden Vorrechte. Nachdem die irdische Krone von seinem Haupte gefallen ist, erscheint er erst recht als ein König, dessen angebohrnen Adel keine Erniedrigung vernichten kann. Dieß fühlt ein armer Reitknecht: es empört ihn, daß seines Herrn Lieblingspferd den stolzen Bolingbroke bey seinem Krönungszuge getragen, er sucht den gefangenen König im Kerker auf, und beschämt so die abtrünnigen Großen. Der politische Hergang der Absetzung ist mit außerordentlicher Weltkenntniß dargestellt: wie die Ebbe des Glücks auf der einen Seite, und dessen schwellende Flut auf der andern alles mit sich fortreißt; wie Bolingbroke schon als König handelt, und seine Anhänger sich auch gegen ihn so benehmen, als wäre er es wirklich, während er immer noch vorgiebt, er komme bloß, um sein Erbrecht und die Abstellung der Misbräuche mit gewaffneter Hand zu fodern.

Die Usurpation ist längst vollbracht, ehe das Wort ausgesprochen und die Sache öffentlich anerkannt wird. Der alte Johann von Gaunt ist ein Muster ritterlicher Biederkeit: er steht da wie ein Pfeiler der Vorzeit, die er überlebt hat. Sein Sohn Heinrich der Vierte war ihm durchaus unähnlich: dieser Character ist in den drey Stücken, worin er erscheint, vortrefflich gehalten. Man sieht darin ein Gemisch von Härte, Mäßigung und Klugheit, das in der That hinreichte, ihn auf dem gewaltsam erworbnen Thron zu befestigen; aber ohne Offenheit, ohne wahre Herzlichkeit, und edler Aufwallungen unfähig, konnte er seine Regierung so wenig beliebt machen, daß man sogar den verstoßnen Richard zurückwünschte.

Der erste Theil Heinrichs des Vierten glänzt in den ernsthaften Szenen besonders durch die Entgegenstellung zweyer jungen Helden: des Prinzen Heinrich und Percy's, mit dem characteristischen Namen Heißsporn. Alle Liebenswürdigkeit und Anmuth ist freylich auf Seiten des Prinzen: wie vertraut er sich auch mit schlechter Gesellschaft macht, so kann man ihn doch nie damit verwechseln, das Unedle berührt ihn ohne ihn zu beflecken, und

seine wildesten Streiche erscheinen bloß als eine witzige Schalkheit, wodurch sich sein strebender Geist wegen einer gezwungenen Unthätigkeit Luft macht; denn bey der ersten Gelegenheit, die ihn aus diesem Rausch des Leichtsinns weckt, zeichnet er sich ohne Anstrengung auf das ritterlichste aus. Percy's ungestüme Tapferkeit ist nicht ohne eine Beymischung von rauhen Sitten, von Uebermuth und knabenhaftem Starrsinn; aber diese Fehler, die ihm einen frühen Untergang bereiten, können das herrliche Bild seiner edlen Jugend nicht entstellen; man wird von seinem Feuer hingerissen, indem man ihn tadelt. Warum eine so furchtbare Empörung gegen einen nicht beliebten und eigentlich unrechtmäßigen Fürsten mislang, hat Shakspeare vortrefflich entwickelt: die abergläubischen Einbildungen Glendowers von sich selbst, die Weichlichkeit des jungen Mortimer, die Unbändigkeit Percy's, die keinem vorsichtigen Rath Gehör giebt, die Unentschlüßigkeit seiner ältern Freunde, der Mangel an Einheit der Triebfedern und des Plans, sind mit feinen jedoch unverkennbaren Zügen characterisirt. Nachdem Percy vom Schauplatze abgetreten, ist freylich der Glanz

der Unternehmung dahin: es bleiben nur untergeordnete Theilnehmer an der Empörung übrig, die von Heinrich dem Vierten mehr durch Politik als durch Kriegsthaten unterjocht werden Diese Magerkeit des Stoffes zu überwinden, hat Shakspeare in dem zweyten Theile des Schauspiels große Kunst aufwenden müssen, da er sich niemals erlaubte, die Geschichte willkührlich zu schmücken, mehr als es die dramatische Form unumgänglich foderte. Verwirrte Nachrichten vom Schlachtfelde eröffnen das Stück: der gewaltige Eindruck vom Falle Percy's, dessen Name und Ruf recht dazu geschaffen war, das Feldgeschrey eines kühnen Unternehmens zu seyn, macht ihn gewissermaßen nach seinem Tode zur mithandelnden Person. In den letzten Aufzügen beschäftigen uns die Gewissensbisse des kranken Königs, seine Bekümmernisse über die Aufführung des Kronprinzen, und die Aufklärung des Misverständnisses zwischen Vater und Sohn, welche einige rührende Szenen veranlassen. Alles dieses würde indessen nicht hinreichen die Bühne zu füllen, wenn die ernsthaften Begebenheiten nicht durch ein Lustspiel unterbrochen würden, das durch beyde Theile des

Schauspieles fortläuft, von Zeit zu Zeit durch neue Figuren bereichert wird, und am Schlusse des Ganzen ebenfalls erst seine Katastrophe hat, wie nämlich Heinrich der Fünfte sogleich nach seiner Thronbesteigung die Gefährten seiner jugendlichen Ausschweifungen, die sich große Gunst von ihm versprechen, in die gebührende Ferne verweist.

Falstaff ist der Gipfel von Shakspeare's komischer Erfindungskraft. Er hat diesen Character in drey Schauspielen in immer neuen Lagen durchgeführt, ohne sich zu erschöpfen; die Figur ist so bestimmt und individuell gezeichnet, daß sie schon dem bloßen Leser den Eindruck einer ganz persönlichen Bekanntschaft gewährt. Falstaff ist der angenehmste und unterhaltendste Taugenichts, der je geschildert worden. Seine verächtlichen Eigenschaften werden nicht verkleidet: alt und dabey lüstern und liederlich; übermäßig wohlbeleibt und immer darauf bedacht, sich durch Speise und Trank und Schlaf zu pflegen; beständig in Schulden und wenig gewissenhaft in der Wahl der Mittel um sich Geld zu verschaffen; ein feiger Soldat und ein lügenhafter Prahler; ein Schmeichler und eine böse Zunge hin-

ter dem Rücken seiner Freunde, erregt er dennoch niemals Unwillen. Man sieht, daß seine zärtliche Besorgniß für ihn selbst ohne alle Beymischung von Tücke gegen Andre ist; nur in der behaglichen Ruhe seiner Sinnlichkeit will er nicht gestört werden, und diese erkauft er durch die Geschäftigkeit seines Verstandes. Immer aufgeräumt und guter Laune, immer bereit Andre zum besten zu haben und über sich selbst Spaß zu verstehen, so daß er mit Recht von sich rühmt, er sey nicht bloß witzig, sondern veranlasse auch Andre es zu seyn, ist er ein vortrefflicher Gesellschafter des jugendlichen Müßigganges und Leichtsinns. Unter einem unbeholfnen Aeußern verbirgt er einen äußerst gewandten Geist: er weiß geschickt einzulenken, sobald seine gewagten Späße anfangen zu mißfallen; er unterscheidet mit Scharfsinn die Personen, wo er sich um Gunst bewerben muß, und die, bey welchen er sich eine vertrauliche Ueberlegenheit anmaßen darf. Er ist so überzeugt, daß die Rolle, die er spielt, nur unter dem Deckmantel des Witzes durchschlüpfen kann, daß er auch sich selbst gegenüber niemals ganz ernsthaft ist, und seinen Lebenswandel, seine Verhält-

nisse zu andern und seine sinnliche Philosophie auf eine lustige Weise einkleidet Man sehe nur seine unvergleichlichen Selbstgespräche über die Ehre, über den Einfluß des Weines auf die Tapferkeit, seine Beschreibungen von dem bettelhaften Gesindel, das er zum Kriege angeworben, vom Friedensrichter Schaal, u. s. w. Falstaff hat einen ganzen Hof ergötzlicher Caricaturen um sich her, die nach einander auftreten, ohne ihn je zu verdunkeln. Das Abentheuer, wie der Prinz, als Räuber verkleidet, ihm seinen eben gewonnenen Raub wieder abnimmt; wie beyde gegenseitig die Rolle des Königs und des Kronprinzen spielen; Falstaffs Betragen im Kriege; seine Rekruten-Aushebung; seine Gönnerschaft gegen den Friedensrichter, womit es nachher ein so übles Ende nimmt: dieß alles bildet eine Reihe eben so lustiger als sein charakteristischer Szenen von der originellsten Art, die gerade nur in einem solchen historischen Schauspiele Statt finden konnten, wie dieses ist.

Verschiedne der komischen Rollen aus Heinrich dem Vierten sind in den lustigen Weibern von Windsor fortgesetzt. Dieß Stück soll Shak-

speare vermöge einer Auffoderung der Königin Elisabeth gedichtet haben, *) welche den Character Falstaffs bewunderte, und ihn noch einmal, und zwar verliebt angebracht zu sehen wünschte. Verliebt konnte nun Falstaff zwar eigentlich nicht seyn, aber er konnte es aus andern Absichten vorgeben, und sich allenfalls einbilden, man wäre in ihn verliebt. Er macht hier als Glücksritter zwey Frauen zugleich den Hof, die sich verabreden, ihm scheinbar Gehör zu geben, um einen erlaubten Scherz mit ihm zu treiben. Die ganze Anlage der Intrigue ist daher aus dem gewöhnlichen Kreise des Lustspiels genommen, jedoch sehr reich und künstlich mit einem andern Liebeshandel zusammengewebt. Der Umstand, den man in Moliere's Schule der Frauen so sehr bewundert hat, daß ein Eifersüchtiger zum

*) Zuverläßig weiß man, daß es vor der Königin aufgeführt worden. Manche örtliche Schilderungen von Windsor, und eine Anspielung, wodurch der Orden des Hosenbandes sehr dichterisch verherrlicht wird, machen es glaublich, daß das Schauspiel bestimmt war, zuerst auf dem Schlosse zu Windsor gegeben zu werden, wo der Orden seinen Capitelsaal hat, vielleicht bey Gelegenheit eines Ordensfestes.

beständigen Vertrauten der Fortschritte seines Nebenbuhlers gemacht wird, findet sich schon hier und zwar viel wahrscheinlicher eingeleitet. Doch möchte ich nicht dafür einstehen, daß ihn Shakspeare erfunden: dergleichen muß man beynahe als komisches Gemeingut betrachten, alles kommt dabey auf Feinheit und Laune in der Ausführung an. Daß Falstaff so wiederholt in die Falle geht, läßt seinen Verstand in einem weniger vortheilhaften Lichte erscheinen als in den vorhergehenden Stücken; allein man wird es nicht unwahrscheinlich finden, sobald man die erste Bethörung zugiebt, worauf das ganze Stück gebaut ist, daß er nämlich eine Leidenschaft einflößen zu können glaubt. Dieß verleitet ihn, bey seinem Alter, seiner Corpulenz und seiner Abneigung vor Unbequemlichkeiten und Gefahren, sich auf eine Unternehmung einzulassen, wozu die Kühnheit und Behendigkeit der Jugend gehört, was dann unendlich lustige Lagen veranlaßt. Unter allen Stücken Shakspeare's nähert sich dieses am meisten der Gattung des reinen Lustspiels: es spielt ganz in damaligen englischen Sitten und bezieht sich auf häusliche Verhältnisse, fast alle Character sind ko-

misch, und der Dialog, ein paar kurze Liebesszenen ausgenommen, ist in Prosa geschrieben. Aber man sieht, daß Shakspeare den Grundsatz hatte, keine seiner Compositionen, als eine bloße Nachahmung der prosaischen Welt, ohne poetischen Schmuck zu lassen: er hat den Schluß des Lustspiels durch eine wunderbare Einmischung gehoben, die an eben dem Orte zu Hause ist, wo es vermuthlich zuerst aufgeführt ward. Ein Volks-Aberglaube wird zu einer fantastischen Mystification Falstaffs benutzt; er muß, als das in den Waldungen von Windsor umgehende Gespenst eines Jägers mit Hirschgeweihen verkleidet, seine schalkhafte Geliebte erwarten; in dieser Tracht überrascht ihn ein Chor von Knaben und Mädchen, die ebenfalls als Elfen verlarvt, der Dichtersage gemäß, ihre nächtlichen Tänze halten, und ihn unter zierlichen Gesängen ängstigen. Dieses Gaukelspiel ist Falstaffs letzte Beschämung, und zugleich wird die Auflösung des zweyten Liebeshandels auf eine sinnreiche Art daran geknüpft.

König Heinrich der Fünfte ist in der englischen Geschichte sichtbar Shakspeare's Lieblingsheld: er schildert ihn mit allen ritterlichen und königlichen

Tugenden begabt, offen, bieder, leutselig, und zwischen gefährlich ruhmvollen Thaten immer noch geneigt zu einer unschuldigen Neckerey als Erinnerung an seine Jugend. Indessen war es nicht ohne große Schwierigkeit, seinen Lebenslauf seit seiner Thronbesteigung auf die Bühne zu bringen. Die Eroberungen in Frankreich waren die einzige ausgezeichnete Begebenheit seiner Regierung, und der Krieg ist weit mehr ein epischer als ein dramatischer Gegenstand. Denn wo die Menschen in Masse gegen einander wirken, ist der Schein der Zufälligkeit nie ganz zu vermeiden, und das Drama soll uns Entscheidungen zeigen, die aus den gegenseitigen Verhältnissen der Personen, aus ihren Charactern und Leidenschaften mit einer gewissen Nothwendigkeit hervorgehn. Zwar kommen schon in einigen griechischen Tragödien Kämpfe und Schlachten vor, das heißt die Vorbereitungen dazu und deren Erfolge; und in historischen Schauspielen ist der Krieg, diese ultima ratio regum, durchaus nicht auszuschließen. Jedoch muß er, wenn dramatisches Interesse da seyn soll, nur Mittel zu etwas anderm und nicht letzter Zweck und Inhalt des Ganzen seyn.

So dienen z. B. im Macbeth die Schlachten, die gleich zu Anfange berichtet werden, nur dazu, Macbeths Ruhm zu erhöhen und seinen Ehrgeiz anzufeuern, und die Kämpfe, welche der Zuschauer gegen den Schluß vor seinen Augen sieht, führen den Fall des Tyrannen herbey. Eben so ist es in den römischen Stücken, in den meisten aus der englischen Geschichte, und überall, wo Shakspeare den Krieg in einer dramatischen Verknüpfung angebracht hat. Mit großer Einsicht in das Wesen seiner Kunst schildert er das Kriegsglück nicht wie eine blinde Gottheit, die willkührlich bald diesen bald jenen begünstigt; ohne in das Einzelne der Kriegskunst einzugehn, das er doch auch zuweilen berührt, läßt er den Erfolg aus den Eigenschaften der Feldherrn und aus deren Einflusse auf die Gemüther der Krieger im voraus vermuthen; zuweilen stellt er den Ausgang in das Licht einer höhern Fügung, ohne doch unsern Wunderglauben in Anspruch zu nehmen: das Bewußtseyn einer gerechten Sache und Vertrauen auf den Schutz des Himmels macht die Einen unverzagt, während die Ahndung eines auf ihrem Unternehmen ruhenden Fluchs die Andern

niederschlägt *). Zu dem letzten Mittel, den Ausgang des Krieges dramatisch zu machen, war in Heinrich dem Fünften keine Veranlassung; des ersten hat sich Shakspeare mit besonderer Sorgfalt bedient. Er schildert mit den lebhaftesten Farben vor der Schlacht bey Azincourt die leichtsinnige Ungeduld der französischen Heerführer nach dem Augenblick des Gefechtes, der ihnen unfehlbar der Augenblick des Sieges zu seyn scheint; auf der andern Seite die Beklommenheit des englischen Königs und seines Heeres über ihre verzweiflungsvolle Lage, gepaart mit dem festen Entschlusse, wenigstens mit

*) Mit gleicher Weisheit hat Aeschylus in der ganz kriegerischen Tragödie die Sieben vor Thebe den Thebanischen Häuptern Vorsicht, Entschlossenheit, Gegenwart des Geistes, ihren Gegnern übermüthige Verwegenheit zugetheilt. Auch endigen alle Kämpfe glücklich für jene, bis auf den zwischen Eteokles und Polynices. Der väterliche Fluch und die daraus entspringende Verblendung reißt die Brüder zu dem unnatürlichen Zweykampfe hin, worin sie beyde einer durch die Hand des Andern fallen. S. Th. I. S. 160. Aber für Shakspeare war das Beyspiel dieses alten Meisters nicht zugänglich, und in der That bedurfte er es auch nicht.

Ehren zu unterliegen. Er benutzt dieß zur Entgegenstellung des französischen und englischen Nationalcharacters überhaupt, die freylich parteyisch für seine Nation ausfällt, wie es einem Dichter erlaubt ist, und vollends wenn er sich auf einen so glorreichen Beweisgrund stützen kann, als jene ewig denkwürdige Schlacht war. Er hat die allgemeinen Begebenheiten des Krieges mit einer Fülle individuell characteristischer, zum Theil sogar komischer Züge umgeben. Ein schwerfälliger Schotte, ein hitziger Irländer, ein wohlmeynender, ehrenfester aber pedantischer Wallisér, alle in ihrer eigenthümlichen Mundart redend, machen es anschaulich, wie Heinrichs kriegerischer Genius nicht bloß die Engländer, sondern auch die übrigen Nationen der beyden Inseln, die unter seinem Szepter noch nicht vollkommen vereinigt oder ihm gar nicht unterwürfig waren, mit sich fortriß. Einige nichtsnutzige Gesellen aus Falstaffs Gefolge befinden sich im Troß des Heeres, und geben Anlaß, Heinrichs strenge Kriegszucht zu bewähren, oder werden sonst auf schimpfliche Art nach Hause geschickt. Aber alle diese Mannichfaltigkeit schien dem Dichter noch nicht hin-

reichend, ein Schauspiel zu beleben, dessen Gegenstand eine Eroberung und nichts weiter als eine Eroberung ist. Er hat deswegen zu Anfange jedes Aufzuges einen Prolog (nach der damaligen Kunstsprache Chorus) hinzugefügt. Diese Prologe, welche epische Pracht und Feyerlichkeit mit lyrischem Schwunge vereinigen, und worunter besonders die Beschreibung der beyden Feldlager vor der Schlacht bey Azincourt ein bewundernswürdiges Nachtstück ist, sollen dem Zuschauer beständig vergegenwärtigen, daß die eigentliche Größe der geschilderten Thaten auf einer engen Schaubühne nicht entfaltet werden könne, sie sollen seine Einbildungskraft auffodern, die mangelhafte Darstellung zu ergänzen. Da der Stoff nicht recht dramatisch war, so ist Shakspeare auch in der Form lieber über die Gränzen der Gattung hinausgegangen, und hat als ein dichterischer Herold besungen, was er nicht sichtbar machen konnte, als daß er durch beschreibende, den Personen selbst in den Mund gelegte Erzählungen den Gang der Handlung hätte lähmen sollen. Das Eingeständniß des Dichters, daß „vier bis fünf schartige Rapiere zu einem lächerlichen Gefecht übel angeord-

net, den Namen Azincourt nur miszieren können," (eine Bedenklichkeit, worüber er sich doch in Ansehung so mancher großen Schlachten, unter andern der bey Philippi hinweggesetzt hat) führt uns hier natürlich auf die Frage, in wie fern die Vorstellung von Kriegen und Schlachten auf der Bühne überhaupt schicklich und rathsam seyn kann. Die Griechen haben sie sich durchgängig untersagt: da ihre ganze theatralische Darstellung auf großartige Würde ging, so wäre es ihnen unleidlich gewesen, daneben eine schwache und kleinliche Nachahmung des Unerreichbaren zu sehen. Bey ihnen werden also alle Gefechte bloß berichtet. Durchaus verschieden war der Grundsatz der romantischen Schauspieldichter: ihre wunderbaren Gemählde waren unendlich größer als ihre theatralischen Mittel der sichtbaren Ausführung; sie mußten überall auf die willfährige Einbildungskraft der Zuschauer rechnen, und durften es also auch in diesem Stücke. Es ist allerdings lächerlich, wenn eine Handvoll ungeschickter Streiter in pappnen Rüstungen durch einige Degen, womit, wie man deutlich sieht, sie sich wohl hüten einander das mindeste Leid zuzufügen, das

Schicksal mächtiger Reiche entscheiden sollen. Allein das entgegengesetzte Aeußerste ist noch weit schlimmer. Wenn es nun wirklich gelingt, das Getümmel einer großen Feldschlacht, die Erstürmung einer Festung und dergleichen einigermaßen täuschend vor die Augen zu bringen, so ist die Gewalt dieser sinnlichen Eindrücke so groß, daß sie den Zuschauer der Aufmerksamkeit unfähig machen, welche ein dichterisches Kunstwerk erfodert; und das Wesentliche wird unter dem Zubehör erdrückt. Besonders lehrt die Erfahrung, daß, wenn man Gefechte der Reiterey anbringt, die Menschen neben den vierfüßigen Schauspielern bald zu Nebenpersonen werden *). Glücklicher Weise war zu Shakspeare's Zeit die Kunst noch nicht erfunden, die schwankenden Bretter der Bühne zur Reitbahn zu machen. Er ermahnt die

*) Die Griechen haben zwar Pferde auf die tragische Bühne gebracht, aber nur bey feyerlichen Aufzügen, nicht in der wilden Unordnung eines Gefechtes. Agamemnon und Pallas kommen beym Aeschylus auf einem vierspännigen Wagen angefahren. Freylich waren ihre Theater auch nach einem andern Maßstabe gebaut als die unsrigen.

Zuschauer in dem ersten Prologe zu Heinrich dem Fünften:

Wenn wir von Pferden sprechen, denkt, ihr seht sie
Die stolzen Hufe in die Erde drücken.

Wenn Richard der Dritte jenen berühmten Ausruf thut:

Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für'n Pferd!

so ist es freylich widersprechend, daß man ihn vorher und nachher beständig zu Fuße fechten sieht. Indessen ist es vielleicht besser, daß der Dichter und Schauspieler durch hinreißende Eindrücke dieß vergessen mache, als sich durch buchstäbliche Richtigkeit äußern Störungen auszusetzen. Bey allen den erwähnten Nachtheilen haben Shakspeare und einige spanische Dichter aus der unmittelbaren Vergegenwärtigung des Krieges so große Schönheiten gezogen, daß ich nicht wünschen kann, sie hätten sich deren enthalten. Ein heutiger Schauspieldirector wird dabey einen Mittelweg einzuschlagen haben: er muß besonders seine Kunst darauf richten, daß dasjenige, was er zeigt, nur als einzelne Gruppen eines unübersehbaren Gemähldes erscheine: er muß die Zuschauer überzeugen, daß die Hauptsache

hinter der Bühne vorgeht, wozu nähere oder entferntere Kriegsmusik und Waffengeklirr ganz leichte Mittel sind.

So sehr Shakspeare Heinrichs französische Eroberungen verherrlicht, so hat er doch nicht unterlassen, nach seiner Weise über die geheimen Triebfedern dieses Unternehmens Winke zu geben. Heinrich bedurfte auswärtige Kriege, um sich auf dem Thron zu befestigen; die Geistlichkeit wünschte ihn ebenfalls auswärts zu beschäftigen, und erbot sich zu reichen Geldbeyträgen, um eine Verordnung abzuwenden, die sie um die Hälfte ihrer Einkünfte gebracht hätte. Seine gelehrten Bischöfe sind also eben so bereitwillig, ihm sein unwidersprechliches Recht an die Krone Frankreichs zu beweisen, als er es ist, sein Gewissen durch sie beruhigen zu lassen. Der Beweis wird daraus geführt, daß das Salische Gesetz für die Thronfolge in Frankreich nicht gelten könne noch jemals gegolten habe, und er ist bündiger und einleuchtender abgehandelt, als Manifeste gewöhnlich zu seyn pflegen. Nach ruhmvollen Kämpfen wollte Heinrich seine Eroberungen durch die Vermählung mit einer französischen Prinzessin

sichern; alles, was hierauf Bezug hat, ist in dem Schauspiele ironisch gemeynt. Die Frucht dieser Verbindung, von welcher sich zwey Nationen eine so schöne Zukunft versprachen, war eben jener schwache Heinrich der Sechste, unter welchem alles so kläglich verlohren ging. Man glaube daher ja nicht, es sey ohne Wissen und Willen des Dichters geschehen, daß ihm ein Heldenschauspiel unter den Händen zum Lustspiel wird, und nach Art der Lustspiele mit einer Convenienz-Heirath endigt.

Die drey Theile Heinrichs des Sechsten sind, wie ich schon bemerkt habe, weit früher gedichtet als die vorhergehenden Stücke. Shakspeare's Wahl fiel zuerst auf diese an Unglück und Gräueln jeder Art so reiche Epoche der englischen Geschichte, weil das Pathetische natürlich einem jugendlichen Dichtergeist angemeßner ist als das Characteristische. Wir finden hier noch nicht die ganze Reife seines Genius, wohl aber dessen ganze Kraft. Sorglos über den scheinbaren Unzusammenhang des Gleichzeitigen, hält er sich wenig mit Vorbereiten und Entwickeln auf: alle Figuren treten rasch nach einander hervor, und kündigen sich nachdrücklich selbst so

an, wie man sie erkennen soll; von Szenen, deren Wirkung schon erschütternd genug ist, um die Katastrophe einer weniger umfassenden Anlage zu seyn, reißt uns der Dichter zu immer schrecklicheren Katastrophen fort. Der erste Theil enthält nur den Anfang der Parteyung der weißen und rothen Rose, unter welchen blühenden Feldzeichen nachher so blutige Thaten verübt wurden; die wechselnden Erfolge des Krieges in Frankreich erfüllen hauptsächlich die Bühne. Die wunderbare Schutzheldin ihres Vaterlandes, Jeanne d'Arc, hat Shakspeare als Engländer parteyisch geschildert: doch läßt er es zu Anfange zweifelhaft, ob sie nicht wirklich eine himmlische Sendung hat; sie erscheint in der reinen Glorie jungfräulichen Heldenmuthes; sie gewinnt, und dieser Umstand ist von der Erfindung des Dichters, durch ihre übernatürliche Beredsamkeit den Herzog von Burgund für die französische Sache; nachher, durch Eitelkeit und Wollust verderbt, nimmt sie zu höllischen Geistern ihre Zuflucht und geht schmählich zu Grunde. Ihr gegenüber steht Talbot, ein rauher eiserner Krieger, der um so inniger rührt, da man ihn im Augenblicke einer unvermeidlichen To-

desgefahr bloß um die Rettung seines Sohnes zärtlich besorgt sieht, der eben unter seinen Augen die ersten Waffenthaten verrichtet. Nachdem sich Talbot vergeblich aufgeopfert hat, und die Jungfrau von Orleans in die Hände der Engländer gefallen ist, gehen die französischen Provinzen durch eine unpolitische Vermählung vollends verlohren, und damit endigt das Stück. Das Gespräch zwischen dem bejahrten Mortimer im Gefängniß, und Richard Plantagenet, dem nachherigen Herzog von York, enthält die Exposition der Ansprüche des letzteren auf den Thron; für sich allein betrachtet ist sie eine schöne tragische Elegie.

Im zweyten Theile stechen besonders hervor: die Ermordung des biedern Protektors Gloster und ihre Folgen; der Tod des Cardinals Beaufort; der Abschied der Königin von ihrem Günstlinge Suffolk, und sein Tod durch die Hand wilder Seeräuber; dann der Aufruhr, den Hans Cade unter einem angenommenen Namen auf Anstiften des Herzogs von York erregte. Die kurze Szene, wie Heinrich der Sechste den Cardinal Beaufort, den sein Ge-

wissen wegen der Ermordung Glosters quält, an seinem Todbette besucht, ist über alles Lob erhaben. Hat je ein andrer Dichter auf eine so erschütternde Art am Ausgange dieses Lebens den Vorhang der Ewigkeit weggezogen? Und dennoch ist es nicht bloß Grausen, was uns erfüllt, sondern eine feyerliche Rührung: Fluch und Segen stehen dicht neben einander; der fromme König ist das Bild der himmlischen Gnade, die sich noch in den letzten Augenblicken um den Sünder bemüht, ob er ihrer etwa empfänglich wäre. Die ehebrecherische Leidenschaft der Königin Margaretha und Suffolks hat Shakspeare mit tragischer Würde bekleidet, und alle unedlen Nebenbegriffe entfernt. Ohne die Verbrechen zu beschönigen, deren beyde schuldig sind, ohne die Misbilligung dieser frevelhaften Liebe aufzuheben, erregt er dennoch durch die zauberische Gewalt des Ausdrucks Theilnahme an ihrem Schmerz. In dem Aufruhr des Cade hat er das Betragen eines pöbelhaften Demagogen, die furchtbare Lächerlichkeit des anarchischen Taumels unter dem Volke mit einer so ergreifenden Wahrheit geschildert, daß man glauben sollte, er wäre Augenzeuge mancher Begeben-

heiten unsers Zeitalters gewesen, die man aus Unkunde der Geschichte für beyspiellos hielt.

Der bürgerliche Krieg hebt im zweyten Theile nur an, im dritten entfaltet er seine ganze verderbliche Wuth. Das Gemählde wird immer düstrer, und scheint zuletzt mehr mit Blut als mit Farben gemahlt zu seyn. Man sieht mit Entsetzen wie Grimm den Grimm, Rache die Rache entzündet, und unter der Zerreißung aller Bande der menschlichen Gesellschaft selbst edle Naturen sich zur Grausamkeit abhärten. Der bitterste Hohn wird den Unglücklichen zu Theil: keiner gewährt seinem Feinde das Mitleiden, dessen er bald selbst bedürfen wird. Ihre Partey wird allen Familie, Vaterland, Religion: die einzige Triebfeder ihres Handelns. Da York, dessen Ehrgeiz mit edlen Eigenschaften gepaart ist, frühzeitig umkommt, so gilt es bey dem ganzen Streite nur, entweder einen unfähigen König zu behaupten, oder einen üppigen König auf den Thron zu setzen, der den theuer erkauften Besitz durch ausschweifenden Genuß verkürzt. Dafür verschwendet der berühmte und großmüthige Warwick sein ritterliches Leben; Clifford

rächt den Tod seines Vaters mit blutdürstiger kindlicher Liebe; und Richard übt sich für die Erhebung seines Bruders in jenen schwarzen Thaten, die bald zu seiner eignen Größe den Weg bahnen sollen. Mitten in der allgemeinen Zerrüttung, die er schuldlos veranlaßt hat, steht König Heinrich wie ein kraftloses Heiligenbild, an dessen Wunderthätigkeit niemand glaubt: er kann die verübten Gräuel nur beseufzen und beweinen. Jedoch ist diesem frommen Könige in seiner Einfalt die Gabe der Weissagung verliehen: im Augenblick seines Todes am Schlusse dieses großen Trauerspiels prophezeyt er ein noch entsetzlicheres, womit die Zukunft schwanger geht; ein Trauerspiel, worin die Ränke kaltblütiger Bosheit herrschen, so wie in jenem die Thaten ergrimmter Wuth.

Die Rolle Richards des Dritten ist durch vortreffliche Schauspieler in England sehr berühmt geworden, und dieß hat natürlich auf die Bewunderung des Stückes selbst zurückgewirkt: denn viele Leser Shakspeare's mögen wohl gute Dollmetscher des Dichters auf der Bühne nöthig haben, um ihn recht zu begreifen. Diese Bewunderung ist auf alle

Weise gegründet, nur kann ich nicht umhin es ungerecht zu finden, wenn man die drey Theile Heinrichs des Sechsten gegen Richard den Dritten zurücksetzt. Diese vier Schauspiele sind ohne Zweifel unmittelbar nach einander geschrieben, wie ihre Aehnlichkeit im Styl und im Geist der Behandlung beweiset; das letzte wird in den vorhergehenden bestimmt angekündigt, und ist wiederum voller Zurückweisungen auf jene: dieselben Absichten gehen durch die ganze Reihe hin, mit Einem Worte, alle zusammen machen nur ein einziges Werk aus. Selbst die tiefe Characteristik Richards ist keinesweges ein ausschließender Vorzug des von ihm benannten Stücks: sein Charakter ist in den beyden letzten Theilen Heinrichs des Sechsten sehr bestimmt angelegt; ja seine ersten Reden lassen beynahe schon das Schlimmste von ihm ahnden. Er lauert seitwärts wie eine schwarze Gewitterwolke am Horizont, die allmählich näher rückt, und erst, wann sie über den Häuptern der Menschen steht, den lange in sich gehegten Zunder der Verwüstung ausschüttet. Zwey der bedeutendsten Monologe Richards, und welche die größten Aufschlüsse über seine Gemüthsverfassung

geben, finden sich im letzten Theile Heinrichs des Sechsten. Leidenschaften blenden über den Werth und die Rechtmäßigkeit der Handlungen, wozu sie antreiben, aber die Bosheit kann ihr eignes Wesen nicht verkennen: Richard, so wie Jago, ist ein Bösewicht mit vollem Bewußtseyn. Daß sie dieß in Worten aussprechen, ist vielleicht nicht in der Natur: allein der Dichter hat das Recht, in Selbstgesprächen den verborgensten Gedanken eine Stimme zu leihen, sonst wäre die Form des Monologs überhaupt verwerflich *). Richards Misgestalt ist der Ausdruck seiner innern Tücke, und vielleicht zum Theil deren Wirkung: denn welche Häßlichkeit würde nicht durch Wohlwollen und Offenheit gemildert? Er hingegen betrachtet sie als eine gehäßige Verwahrlosung der Natur, die ihn berechtige an der menschlichen Gesellschaft, wovon er dadurch ausge-

*) Ausgemacht unnatürlich ist es, was doch in so vielen Trauerspielen geschieht, wenn sich jemand gegen seinen Vertrauten selbst für einen Bösewicht erklärt. Er wird seine Denkart kund geben, aber nicht unter verdammenden Namen, sondern als etwas, das sich von selbst versteht, und von dem Andern ebenfalls gebilligt wird.

schlossen sey, seine Rache zu nehmen. Daher diese erhabnen Zeilen:

Graubärte nennen's göttlich, dieß Wort Liebe;
Es wohn' in Menschen, die einander gleichen,
Und nicht in mir: ich bin ich selbst allein.

Die Bosheit ist nichts anders als ein mit Vorsatz gewissenloser Egoismus; dennoch kann sie sich der Form der Sittlichkeit nie ganz entledigen, weil diese das Gesetz aller denkenden Wesen ist, sie muß suchen ihre verkehrte Handelsweise auf Grundsätze zu bringen. Wiewohl Richard die Schwärze seines Gemüths und seine höllische Sendung gar wohl erkennt, sucht er sich doch durch einen Trugschluß vor sich selbst zu rechtfertigen: das Glück geliebt zu werden, sey ihm versagt; was bleibe ihm übrig als das Glück zu herrschen? Alles was ihm dabey im Wege stehe, müsse weggeräumt werden. Jener Neid auf den Genuß der Liebe ist am Richard um so natürlicher, da sein Bruder Eduard, der überdieß die Krone vor ihm voraus hatte, von ausgezeichnet edler und schöner Bildung und ein fast unwiderstehlicher Eroberer weiblicher Herzen war. Ungeachtet seiner vorgeblichen Entsagung setzt Richard seine höchste Eitelkeit

darein, den Frauen, wo nicht durch seine Gestalt, wenigstens durch einschmeichelnde Reden gefallen und sie für sich gewinnen zu können. Shakspeare zeigt uns hier mit seinem gewöhnlichen Scharfblick, wie die menschliche Natur, auch wenn sie im Guten oder im Bösen schon ganz entschieden ist, nebenher noch kleinlichen Schwachheiten unterliegt. Richards liebste Unterhaltung ist, über Andre zu spotten, und er besitzt außerordentlich viel satirischen Witz. Er schätzt im Grunde alle Menschen gering, weil er sich getraut sie zu überlisten, sie mögen seine Werkzeuge oder Gegner seyn. In der Heucheley bedient er sich vorzugsweise der religiösen Formen, gleichsam aus einem Gelüst, dasjenige im Dienst der Hölle zu entweihen, dessen Segnungen er innerlich abgeschworen hat.

So viel über die Hauptzüge von Richards Character. Das nach ihm benannte Schauspiel umfaßt noch die letzte Hälfte von Eduards des Vierten Regierung, im Ganzen einen Zeitraum von acht Jahren. Es stellt alle Machinationen dar, wodurch Richard auf den Thron gelangte, und seine Thaten um sich darauf zu behaupten, was ihm aber nur

zwey Jahre hindurch gelang. Nach Shakspeare's Absicht sollte in diesem Trauerspiel mehr das Schrecken als das Mitleiden vorwalten: er ist pathetischen Szenen, die ihm zu Gebote standen, eher aus dem Wege gegangen, als daß er sie gesucht hätte. Unter den Opfern von Richards Herrschsucht wird der einzige Clarence auf der Bühne umgebracht: sein Traum erregt ein tiefes Grausen und bewährt die Allmacht der Fantasie des Dichters; sein Gespräch mit den Mördern ist erschütternd, aber Clarence hatte durch frühere Verbrechen seinen Tod verdient, wiewohl nicht von Seiten seiner Brüder. Die unschuldigsten und reinsten Opfer sind die beyden Prinzen: man sieht sie nur wenig, und ihre Ermordung wird bloß erzählt. Anna verschwindet, ohne daß man weiter etwas von ihr erfährt: sie hat eine fast unglaubliche Schwäche bewiesen, indem sie sich mit dem Mörder ihres Gatten vermählt. Lord Rivers und die übrigen Freunde der Königin haben zu sehr bloße Nebenrollen, um lebhafte Theilnahme zu erregen; Hastings macht sich durch den Triumph über den Fall seiner Feinde alles Mitleidens verlustig; Buckingham ist der Helfershelfer des Tyrannen, der

ihn nachher dem Beil des Henkers überantwortet. Im Hintergrunde steht die verwitwete Königin Margaretha, als die Furie der Vergangenheit, die den Fluch über die Zukunft hervorruft. Jedes Unglück, das ihre Verfolger einander zufügen, ist Labsal für ihr rachedurstendes Herz. Mit ihrer prophetischen Stimme vereinigen sich von Zeit zu Zeit andre weibliche Stimmen der Wehklage und Verwünschung. Aber Richard ist die Seele oder vielmehr der Dämon des ganzen Trauerspiels. Er erfüllt sein zuvor gethanes Versprechen, den mörderischen Machiavell in die Schule zu senden. Neben dem gleichförmigen Abscheu, den er einflößt, beschäftigt er auf das mannichfaltigste durch seine tiefe Verstellungskunst, seinen Witz, seine Klugheit, seine Gegenwart des Geistes, seine rasche Thätigkeit und seinen Muth. Er ficht zuletzt gegen Richmond wie ein Verzweifelter, und stirbt den ehrenvollen Tod der Helden auf dem Schlachtfelde. Diesen historischen Ausgang konnte Shakspeare nicht ändern, und doch befriedigt er keinesweges das sittliche Gefühl, wie Lessing bey Gelegenheit eines deutschen Trauerspiels über denselben Gegenstand sehr richtig bemerkt. Wie hat

nun Shakspeare diese Schwierigkeit gelößt? Durch eine wunderwürdige Erfindung öffnet er eine Aussicht in die andre Welt, und zeigt uns Richard in seinen letzten Augenblicken schon mit dem Stempel der Verwerfung gebrandmarkt. Man sieht Richard und Richmond in der Nacht vor dem Treffen in ihren Zelten schlafen; die Geister der von dem Tyrannen hingewürgten steigen nach einander auf, und wenden sich zu ihm mit ihrem Fluch, zu seinem Gegner mit ihrem Segen. Diese Erscheinungen sind eigentlich nur die sichtbar gemachten Träume der beyden Heerführer. Es ist freylich der sinnlichen Wahrscheinlichkeit zuwider, daß ihre Zelte nur durch einen so kleinen Raum getrennt sind; aber Shakspeare durfte auf poetische Zuschauer rechnen, welche bereit waren, die Breite der Bühne für die Entfernung zwischen zwey Heerlagern gelten zu lassen, wenn durch diese Vergünstigung so erhabne Schönheiten erkauft wurden, wie diese Reihe von Gesichten und das Selbstgespräch Richards bey seinem Erwachen. Die Katastrophe Richards des Dritten ist in Ansehung der äußerlichen Begebenheiten der des Macbeth sehr ähnlich: man vergleiche die durch-

gängige Verschiedenheit der Behandlung, um sich zu überzeugen, daß Shakspeare die poetische Gerechtigkeit im ächten Sinne des Wortes, wo es nämlich die Offenbarung des unsichtbaren Segens oder Fluches, der auf menschlichen Gesinnungen und Thaten ruht, auf das genaueste beobachtet hat.

Wiewohl die vier letzten Stücke der historischen Reihe spätere Begebenheiten schildern, so haben doch die Schauspiele von Heinrich dem Vierten und Fünften im Costum und Ton einen weit moderneren Anstrich. Dieß rührt zum Theil von den vielen komischen Szenen her, denn das Komische muß immer nicht nur in nationalen sondern in gleichzeitigen Sitten gegründet seyn. Shakspeare scheint es aber auch in dem ernsthaften Theile beabsichtet zu haben. Blutige Staatsveränderungen und Zerrüttungen bürgerlicher Kriege erscheinen der Nachwelt als ein Rückfall in einen früheren ungebildeteren Zustand der Gesellschaft, oder sie sind auch wirklich von einem solchen Rückfall in ungebändigte Wildheit begleitet. Wenn also der Hang eines noch jugendlichen Dichtergeistes, seinen Gegenstand in eine wunderbare Ferne zu rücken, auf den Styl Einfluß

gehabt hat, worin Heinrich der Sechste und Richard der Dritte gehalten sind, so hat Shakspeare'n sein Instinct richtig geleitet. Wie es dem Heldengedicht eigen ist, die vergangnen Menschengeschlechter als kolossal an körperlicher und Willenskraft zu schildern so machen in diesen Schauspielen die Stimmen eines Talbot, eines Warwick, eines Clifford und Andrer, den Eindruck, als ob man die Trompete auswärtiger oder bürgerlicher Kriege vernähme. Der Streit der Häuser York und Lancaster war das letzte Aufbrausen der Feudal-Unabhängigkeit: denn es war die Sache der Großen und nicht des Volkes, welches nur durch jene in die Parteyung mit hineingezogen wurde. Nachher verschwand der Einzelne in dem Ganzen, und niemand konnte mehr so wie Warwick ein Königmacher seyn. Shakspeare war ein eben so tiefer Geschichtschreiber als Dichter; wenn man seinen Heinrich den Achten mit den vorhergehenden Stücken vergleicht, so wird es anschaulich, wie die englische Nation während der langen ruhigen und ökonomischen Regierung Heinrichs des Siebenten, sey es durch die von den Bürgerkriegen zurückgebliebne Erschöpfung, oder durch allgemeinere

europäische Einwirkungen, aus der kräftigen Verwirrung des Mittelalters plötzlich zur geordneten Zahmheit der neueren Zeit übergegangen war. Heinrich der Achte hat deswegen ein etwas prosaisches Ansehen, denn Shakspeare unterwarf sich als Künstler immer der Beschaffenheit seines Stoffes. Wenn unter seinen Werken andre an Schwung der Fantasie, an Nachdruck des Pathos und der Character weit über dieses hervorragen, so hat man dagegen Gelegenheit, hier die Feinheit seines Verstandes, und seine vollkommne Kenntniß des Hofes und der Welt zu bewundern. Welche Geschicklichkeit gehörte dazu, vor den Augen der Königin *) so bedenkliche und ihre Person so nahe berührende Gegenstände öffentlich vorzustellen, ohne doch der

*) Aus allem erhellet, daß Heinrich der Achte noch bey Lebzeiten der Elisabeth geschrieben worden. Man weiß, daß Ben Jonson unter König Jakobs Regierung das Stück mit vermehrtem Pomp wieder auf die Bühne gebracht, und sich erlaubt hat, einige Veränderungen und Zusätze zu machen. Ohne Zweifel rührt die Prophezeyung auf Jakob den Ersten von Ben Jonson her: sie hätte der Elisabeth nur misfallen können, und ist so übel eingefugt, daß man sie gleich als ein fremdes Einschiebsel erkennt.

Wahrheit zu nahe zu treten! Er hat den tyrannischen König für die Einsichtsvollen ganz so entlarvt, wie er wirklich war: hochmüthig und starrsinnig, wollüstig und gefühllos, ausschweifend in seinen Gunstbezeugungen, und rachsüchtig unter Vorwänden der Gerechtigkeit; und dennoch ist die Schilderung so gehalten, daß eine Tochter sie für vortheilhaft nehmen konnte. Elisabeths rechtmäßige Geburt beruhte auf der Ungültigkeit der ersten Vermählung Heinrichs, und Shakspeare hat die Verhandlungen über seine Scheidung von Catharina von Arragon in ein sehr zweydeutiges Licht gestellt. Man sieht deutlich, daß Heinrichs Gewissens-Scrupel nichts anders sind als die Schönheit der Anna Boleyn. Catharina ist eigentlich die Heldin des Stücks: sie erregt die innigste Theilnahme durch ihre Tugend, ihr wehrloses Unglück, ihren sanften aber festen Widerstand, und ihre würdige Resignation. Nächst ihr macht der Fall des Cardinal Wolsey den Hauptinhalt aus. Heinrichs ganze Regierung eignete sich nicht zu einer dramatischen Behandlung. Es wäre nur eine Wiederholung derselben Auftritte gewesen: die Verstoßung oder gar

Hinrichtung seiner Frauen, und der Fall seiner geschätztesten Diener in eine Ungnade, welcher gewöhnlich die Todesstrafe auf dem Fuße folgte. Von allem, was Heinrichs Lebenslauf bezeichnet, hat Shakspeare hinlängliche Proben gegeben. Aber da an der Stelle, wo er abbricht, eigentlich kein Abschnitt in der Geschichte ist, so muß man es ihm schon verzeihen, daß er uns eine Schmeicheley gegen die große Elisabeth für eine glückliche Auflösung giebt. Das Stück endigt mit der allgemeinen Freude über die Geburt dieser Prinzessin, und mit Weissagungen der Glückseligkeit, die sie künftig genießen oder verbreiten sollte. Nur durch eine solche Wendung konnte die gewagte Freymüthigkeit der übrigen Darstellung gesichert werden: Shakspeare täuschte sich selbst gewiß nicht über dieses theatralische Blendwerk. Der wahre Schluß ist Catharina's Tod, den er daher auch gegen die Zeitordnung früher gestellt hat.

Somit hätte ich nun alle unbezweifelt ächten dramatischen Werke Shakspeare's durchgegangen Ich habe mich dabey möglichst aller unbestimmten Lobpreisungen enthalten, welche bloß ein Misver-

hältniß zwischen dem Gefühl und der Fähigkeit, es auszudrücken, beweisen. Vielen werden obige Bemerkungen für den Zweck und Plan dieser Vorlesungen vielleicht zu weitläufig, andern werden sie unbefriedigend dünken. Mir genügt es, wenn sie die Leser, die noch nicht mit dem Dichter vertraut sind, in den rechten Gesichtspunkt stellen, und ein gründliches Verständniß vorbereiten, und wenn sie die Kenner an einige der Gedanken erinnern, die sie schon selbst gehabt haben.

Anhang,

über die angeblich Shakspeare'n untergeschobnen Stücke.

Die Ausleger Shakspeare's haben meistens bey ihren Versuchen, ihm Theile seiner Werke, oder eins und das andre ganz abzusprechen, äußerst wenig kritischen Geist bewiesen. Pope war, wie man weiß, sehr bey der Hand, ganze Szenen für Einschiebsel der Schauspieler zu erklären, fand aber damit wenig Eingang. Indessen tritt noch Steevens

über die Erscheinung der Schatten und Jupiters im Cymbelin, während Posthumus im Kerker schläft, Pope's Meynung bey. Allein Posthumus findet, erwachend, eine Tafel mit einer Prophezeyung auf seiner Brust, worauf die Entwickelung des Stücks beruht. Glaubt man, Shakspeare werde seinen Zuschauern zugemuthet haben, ein Wunder ohne eine sichtliche Ursache zu glauben? Soll Postumus die Tafel mit der Weissagung herbeyträumen? Auf diesen Einwurf lassen sich die Herren gar nicht ein. Die Verse, welche die Schatten sagen, schienen ihnen nicht gut genug, um von Shakspeare's Hand zu seyn. Ich glaube einzusehen, warum der Dichter ihnen nicht mehr Glanz der Diction ertheilt hat. Es sind die bejahrten Eltern und früh verstorbnen Geschwister des Posthumus, die um sein Schicksal bekümmert aus der Unterwelt zurückkommen: sie sollten also die Sprache einer einfältigeren Vorzeit reden, zugleich sollten ihre Stimmen als ein ohnmächtiger Klagelaut gegen die donnernden Aussprüche Jupiters abstechen. Deswegen wählte Shakspeare ein Sylbenmaß, das vor ihm sehr üblich gewesen war, damals anfing aus der Mode zu kom-

men, jedoch noch häufig, besonders zu Uebersetzungen classischer Dichter, gebraucht ward. So mochten etwa die Schatten in den vorhandnen Uebersetzungen des Homer und Virgil sprechen. Die Rede Jupiters ist dagegen prachtvoll und in Form und Styl vollkommen Shakspeare's Sonetten ähnlich. Nur die Unfähigkeit, die Absichten des Dichters und die von ihm beobachtete Perspective einzusehn, konnte an dieser Stelle Anstoß nehmen.

Pope hätte gern das Wintermährchen für unächt erklärt, eine der herrlichsten Schöpfungen der in gleichem Grade kühnen und lieblichen Fantasie Shakspeare's. Warum? Ich vermuthe wegen der bewußten Schiffe in Böhmen, und der Kluft von sechzehn Jahren zwischen dem dritten und vierten Aufzuge, welche die Zeit als Prolog gefälligst zu überspringen bittet.

Mit den drey Theilen Heinrichs des Sechsten ist man endlich aufs reine. Theobald, Warburton und letztlich Farmer haben behauptet, sie seyen nicht von Shakspeare. Wäre dieß, so möchten wir uns wohl die übrigen Werke des unbekannten Verfassers ausbitten, der die göttlichen Szenen

von Talbots, von Suffolks, von Beauforts, von Yorks Tode, und so viele andre zu dichten vermochte. Die Behauptung ist so widersinnig, daß in diesem Falle Richard der Dritte auch nicht von Shakspeare seyn könnte, da er sich an jene drey Stücke sowohl durch den Inhalt, als durch Geist und Behandlung auf das unmittelbarste anschließt.

Alle Herausgeber, bis auf Capell, verwerfen einstimmig als Shakspeare's unwürdig den Titus Andronicus, wiewohl sie ihn immerfort, gleichsam als den Sündenbock ihrer tadelnden Kritik, mit abdrucken lassen. Die richtige Methode bey einer solchen Untersuchung ist, sich erst nach den äußern Gründen, Zeugnissen u. s. w. umzusehn, und ihr Gewicht zu prüfen; alsdann kommen die innern Gründe aus der Beschaffenheit des Werkes an die Reihe. Besonders muß beydes strenge aus einander gehalten werden. Die Kritiker des Shakspeare machen es gerade umgekehrt: sie gehen von einer vorgefaßten Meynung gegen ein Stück aus, und suchen dieser zu lieb die historischen Gründe verdächtig zu machen und bey Seite zu schieben. Titus Andronicus findet sich in der ersten Folio-Ausgabe

von Shakspeare's Werken, die, wie bekannt, von Heming und Condell, seinen vieljährigen Freunden und Mitvorstehern desselben Theaters, veranstaltet wurde. Kann man sich wohl überreden, sie hätten nicht gewußt, ob ein in ihrem Repertorium befindliches Stück wirklich von Shakspeare sey oder nicht? Und will man diese ehrlichen Männer gerade in diesem einzigen Falle eines absichtlichen Betruges beschuldigen, da sie sich sonst gar nicht so begierig zeigen, alles zusammen zu raffen, was unter Shakspeare's Namen ging, sondern, wie es scheint, bloß die Schauspiele gaben, wovon sie Handschriften in Händen hatten? Doch das folgende ist noch weit stärker. George Meres, ein Zeitgenosse und Bewunderer Shakspeare's nennt in einem Verzeichnisse von dessen Werken im Jahr 1598 den Titus Andronicus. Meres war persönlich so genau mit dem Dichter bekannt, daß dieser ihm seine Sonette noch vor dem Druck vorgelesen hatte. Ich begreife nicht, wie aller kritische Skepticismus in der Welt hinreichen soll, ein solches Zeugniß umzustoßen.

Es ist wahr, dieses Trauerspiel ist nach einem falschen Begriffe des Tragischen entworfen, welches

darin durch Anhäufung von Gräueln und Entsetzlichkeiten ins Gräßliche ausartet und doch keinen tiefen Eindruck zurückläßt: die Geschichte von Tereus und Philomele ist unter andern Namen übertrieben, und mit dem Gastmahl des Atreus und Thyest und vielen andern vermengt. Im einzelnen fehlt es nicht an schönen Zeilen, kühnen Bildern, ja auch an Zügen, die Shakspeare's eigenthümliche Darstellungsweise verrathen. Dahin rechnen wir die Freude des verrätherischen Mohren an der Schwärze und Häßlichkeit seines im Ehebruch erzeugten Kindes; das Mitleiden des vor Gram kindisch gewordnen Titus Andronicus mit einer todtgeschlagnen Fliege, und nachher seine Wuth, da er in ihr seinen schwarzen Feind zu erkennen glaubt, läßt den nachherigen Dichter des Lear vermuthen. Sind die Kunstrichter besorgt, es möchte Shakspeare's Ruhm schaden, wenn es ausgemacht bleibt, er habe in früher Jugend ein schwaches und unreifes Werk ans Licht gebracht? Hat Rom darum weniger die Welt beherrscht, weil Remus über seine ersten Mauern wegspringen konnte? Man versetze sich doch in Shakspeare's Lage beym Anfange seiner

Laufbahn. Er fand nur wenige und mittelmäßige Vorbilder vor, und dennoch gefielen diese ungemein, weil das Publicum in der Neuheit einer Kunst, ehe Wahl und Ueberfluß den Geschmack ekel machen, genügsam zu seyn pflegt. Sollte dieser Zustand gar keinen Einfluß auf ihn gehabt haben, bis er gelernt hatte, höhere Foderungen an sich selbst zu machen, und durch tieferes Nachgraben in seinem eignen Geiste die reichsten Adern edlen Metalls zu Tage zu fördern? Es ist sogar höchst wahrscheinlich, daß er einige Fehlgriffe gethan haben wird, ehe er den rechten Weg ausfand. Das Genie ist in gewissem Sinne untrüglich und hat nichts zu lernen; aber die Kunst ist erlernbar, und muß durch Uebung und Erfahrung erlernt werden. In Shakspeare's anerkannten Werken finden sich fast gar keine Spuren seiner Lehrjahre, und doch hat er gewiß Lehrjahre gehabt. Jeder Künstler hat sie, und vollends in einer Epoche, wo er sich nicht an eine schon gebildete Schule anschließen kann. Ich halte es für wahrscheinlich, daß Shakspeare weit früher angefangen für das Theater zu schreiben, als man gewöhnlich annimmt, nämlich erst nach dem Jahre 1590. Wie

es scheint, hat er schon in Jahre 1584, eben nur zwanzig Jahre alt, seine Vaterstadt verlassen, und sich nach London begeben. Glaubt man, ein so reger Kopf werde sechs Jahre lang still gesessen haben, ohne einen Versuch zu machen, sich durch seine Talente aus einer widerwärtigen Lage zu reißen? Daß er in der Zueignung des Gedichts Venus und Adonis dieses „den Erstling seiner Erfindung" nennt, beweist hiegegen nichts. Es war das erste, was er drucken ließ; er mochte es früher gedichtet haben; vielleicht rechnete er auch die theatralischen Arbeiten nicht mit, weil sie damals noch wenig litterarische Würde hatten. Je früher nun Shakspeare angefangen für das Theater zu dichten, desto weniger darf die Unreife und Unvollendung eines Werkes, wenn sich sonst nur hervorstechende Züge seines Geistes darin finden, für einen Beweisgrund der Unächtheit gegen die historischen Angaben gelten. Verschiedne der als unächt verworfnen Schauspiele dürften der Zeitordnung nach zwischen Titus Andronicus und die frühesten unter den anerkannten fallen.

Sieben dem Shakspeare zugeschriebene Stücke hat endlich Steevens in zwey Supplement-Bänden

abdrucken lassen. Sie sind, wohl zu merken, fast sämmtlich schon bey Shakspeare's Lebzeiten mit Vorsetzung seines vollständigen Namens im Druck erschienen. Es sind folgende:

1. Locrin. Die Beweise für die Aechtheit dieses Stückes sind nicht ganz unzweydeutig, die Zweifel dagegen erheblich. Indessen wird sich die Frage zunächst an die über den Titus Andronicus anschließen, und mit der letzten zugleich bejaht oder verneint werden müssen.

2. Pericles, Prinz von Tyrus. Dieß Stück erkannte schon Dryden an, aber als ein Jugendwerk Shakspeare's. Es ist ganz unläugbar von ihm, und man hat es in einige neuere Ausgaben eingerückt. Die vermeynten Unvollkommenheiten rühren nur daher, daß Shakspeare darin einen kindlichen und mährchenhaften Roman des alten Dichters Gower behandelte, und den Gegenstand nicht aus seiner Sphäre reißen wollte. Deswegen führt er auch Gower selbst ein, und läßt ihn ganz in seiner veralteten Sprache und Versart Prologe halten. Diese Versetzung in eine so fremde Manier beweist wenigstens keine Unbeholfenheit.

3. Der Londner verlohrne Sohn (the London prodigal). Wo wir nicht irren, urtheilte schon Lessing dieß Stück müsse von Shakspeare seyn, und wollte es auf die deutsche Bühne bringen.

4. Die Puritanerin oder die Witwe von Watlingstreet. Einer meiner litterarischen Freunde, ein großer Kenner Shakspeare's, meynte, Shakspeare habe den Einfall gehabt, einmal ein Lustspiel in Ben Jonsons Styl zu schreiben, und daher rühre das abweichende dieses Stückes. Nach dieser Annahme würde die kritische Untersuchung freylich sehr ins feine gehen.

5. Thomas Lord Cromwell.

6. Sir John Oldcastle. Erster Theil.

7. Ein Trauerspiel in Yorkshire. (A Yorkshire tragedy.)

Die drey letzten Stücke sind nicht nur unbezweifelt von Shakspeare, sondern sie gehören, meines Erachtens, unter seine reifsten und vortrefflichsten Werke. Steevens giebt am Ende so ziemlich zu, sie seyen von ihm, so wie auch die übrigen bis auf den Locrin, aber er redet von allen sehr verächtlich, als ganz werthlosen Arbeiten. Indessen sind seine

absprechenden Urtheile nicht im mindesten eindringend, noch durch kritischen Scharfsinn aufgestutzt. Ich wäre neugierig zu sehen, wie ein solcher Kritiker aus natürlichem Triebe über Shakspeare's anerkannte Meisterwerke urtheilen, und was er daran zu loben wissen würde, wenn ihm nicht die öffentliche Meynung die Pflicht der Bewunderung auferlegte. Thomas Lord Cromwell und Sir John Olcastle sind biographische Schauspiele und musterhaft in dieser Gattung: das erste schließt sich durch seinen Inhalt an Heinrich den Achten, das zweyte an Heinrich den Fünften an. Der zweyte Theil vom Oldcastle fehlt; ich weiß nicht, ob man in England ein Exemplar des alten Abdrucks aufgetrieben, oder ob er verlohren gegangen ist. Das Trauerspiel in Yorkshire ist ein bürgerliches Schauspiel in Einem Aufzuge, eine dramatisirte Mordgeschichte: die tragische Wirkung ist erschütternd, und es ist äußerst merkwürdig zu sehen, wie Shakspeare auch solch einen Gegenstand poetisch zu halten gewußt hat.

Ferner sind ihm noch zugeschrieben worden: 1. Der lustige Teufel von Edmonton,

ein Lustspiel in Einem Aufzuge, abgedruckt unter Dodsley's alten Schauspielen. Dieß hat allerdings einigen Schein für sich. Es kommt hier ein behaglicher Gastwirth vor, der mit dem in den lustigen Weibern von Windsor eine auffallende Aehnlichkeit hat. Indessen ist es auf jeden Fall nur eine zwar geistreiche aber flüchtig hingeworfene Skizze. 2. Die Verklagung des Paris. 3. Merlins Geburt. 4. Eduard der Dritte. 5. Die schöne Emma. 6. Mucedorus. 7. Arden von Feversham. Alle diese habe ich nie zu Gesichte bekommen, und kann also nichts darüber sagen. Nach angeführten Stellen vermuthe ich, daß im Mucedorus die volksmäßige Geschichte von Urson und Valentin behandelt ist: ein schöner Stoff, den auch Lope de Vega zu einem Schauspiele benutzt hat. Arden von Feversham soll ein Trauerspiel über die Geschichte eines Mannes seyn, von dem der Dichter von mütterlicher Seite abstammte. Dieß würde, wenn die Beschaffenheit des Stückes der Angabe nicht gerade zu widerspricht, eine Wahrscheinlichkeit mehr in die Wagschale legen. Denn solche Bestimmungsgründe waren Shakspeare'n nicht

fremd: er behandelt Heinrich den Siebenten, der seinen Vorfahren für geleistete Dienste Güter ertheilt hatte, mit sichtbarer Vorliebe.

Von Shakspeare's Antheil an den zwey edlen Vettern wird bey Fletchers Werken die Rede seyn.

Endlich wäre es sehr lehrreich, wenn sich darthun ließe, daß einige frühere Entwürfe umgearbeiteter Werke von ihm selbst und nicht von einem fremden Verfasser herrühren. Man würde dabey seiner Entwickelung als Künstler am besten auf die Spur kommen. Von dem älteren König Johann in zwey Theilen (abgedruckt von Steevens unter Six old plays) dürfte es sich sehr wahrscheinlich machen lassen. Daß er zuweilen auf dasselbe Werk zurückkam, ist gewiß. Namentlich vom Hamlet weiß man, daß er ihn sehr allmählich zu seiner jetzigen Vollständigkeit ausgebildet.

Wer Shakspeare'n ein ihm schon frühzeitig zugeschriebenes und unbestritten aus seiner Zeit herrührendes Schauspiel abspricht, dem liegt billig ob, mit einiger Wahrscheinlichkeit die Frage zu beantworten: wer es denn geschrieben haben soll? Shakspeare's Mitwerber im dramatischen Fach kennt

man so ziemlich, und wenn schon diejenigen die sich einen bedeutenden Namen gemacht, ein Lilly, Marlowe, Heywood, so tief unter ihm stehen, so läßt sich nicht annehmen, daß der Verfasser eines Werkes, welches die ihrigen weit übertrifft, unbekannt geblieben seyn sollte.

Dreyzehnte Vorlesung.

Zwey Perioden des englischen Theaters; die ältere die wichtigste. Früheste Gestalt der Schaubühne und deren Vortheile. Zustand der Schauspielkunst zu Shakspeare's Zeit. Alterthümer der dramatischen Litteratur. Lilly, Marlow, Heywood. Ben Jonson. Beurtheilung seiner Werke. Masquen. Beaumont und Fletscher. Allgemeine Characteristik dieser Dichter, und Bemerkungen über einige Stücke. Massinger und andre Zeitgenossen unter Carl I. Schließung der Schaubühne durch die Puritaner. Erneuerung des Theaters unter Carl II. Geschmacks- und Sittenverderbniß. Dryden, Otway und Andre. Lustspieldichter von Wicherley und Congreve an bis zur Mitte des 18ten Jahrhunderts gemeinschaftlich characterisirt. Trauerspiele aus demselben Zeitraum. Rowe. Addisons Cato. Neuere. Bürgerliches Trauerspiel: Lillo. Garrick. Neuester Zustand.

Der große Meister, von dem wir in der vorhergehenden Vorlesung gesprochen, macht in der ganzen Kunstgeschichte eine so einzige Ausnahme, daß man ihm eine abgesonderte Stelle einräumen muß. Er verdankte seinen Vorgängern fast gar nichts, und

hat dagegen den größten Einfluß auf seine Nachfolger gehabt: aber sein Geheimniß hat ihm niemand abgelernt. Zwey Jahrhunderte hindurch, während welcher seine Landsgenossen mit reger Thätigkeit alle Fächer des Wissens und der Kunst angebaut, ist er nach ihrem eignen Geständniß unübertroffen, ja selbst bis auf einen großen Abstand unerreicht geblieben.

Bey dem Abriß einer Geschichte des englischen Theaters, den ich jetzt zu geben habe, werde ich daher noch oft auf Shakspeare zurückkommen müssen. Die dramatische Litteratur der Engländer ist sehr reichhaltig; sie haben eine bedeutende Anzahl von Schauspieldichtern aufzuweisen, die das Talent origineller Characteristik und die Mittel theatralischer Wirkung in ausgezeichnetem Grade besessen haben. Dabey wurden ihnen die Hände nicht durch Vorurtheile, willkührlich festgesetzte Regeln und ängstliche Beobachtung der Convenienzen gebunden. Niemals hat es in England akademische Gerichtshöfe des Geschmacks gegeben; in der Kunst wie im Leben entscheidet sich dort im Ganzen jeder für das, was ihm zusagt, seiner Natur angemessen ist. Dem Einflusse der wechselnden Mode und des Geistes der ver-

schiednen Zeitalter haben ihre Schriftsteller dem ungeachtet freylich nicht entgehen können.

Wir bleiben unserm Grundsatze getreu, bloß bey demjenigen, was wir als ein Höchstes der Poesie betrachten, lange zu verweilen, und alles übrige, was nur die zweyte oder dritte Stelle einnimmt, in kurzen Uebersichten abzuhandeln.

Die Alterthümer des Theaters in England sind von den englischen Litteratoren, und zuletzt von Malone, genugsam ins Licht gesetzt worden. Die frühesten dramatischen Versuche waren auch hier, wie anderswo, Mysterien und Moralitäten. Indessen scheint es, daß die Engländer sich hierin frühzeitiger als andre Nationen hervorgethan. Es ist in der Geschichte der Kirchenversammlung zu Constanz aufgezeichnet worden, daß die englischen Prälaten in einer Zwischenzeit der Sitzungen ihre übrigen Mitbrüder mit einem geistlichen Schauspiele in lateinischer Sprache unterhielten, dergleichen diese entweder noch gar nicht oder nicht in solcher Vollkommenheit (nach den damaligen einfältigen Kunstbegriffen) kannten. Den Anfang des eigentlichen Theaters kann man jedoch nicht viel früher als die

Regierung der Elisabeth ansetzen. John Heywood, der Spaßmacher Heinrichs des Achten, wird als der älteste komische Dichter angesehen: das einzige in der Dodsleyschen Sammlung abgedruckte Interlude von ihm ist aber in der That bloß ein Gespräch und kein Drama. Den Namen eines Lustspiels verdient hingegen allerdings Mutter Gurtons Nadel, (Gammer Gurton's needle) ungefähr um das J. 1560 zuerst aufgeführt. So sehr dieß Stück in der Sprache und im Versmaß veraltet ist, so hat es doch im Niedrig-Komischen unverkennbares Verdienst. Die ganze Verwickelung beruht auf einer verlohrnen Nadel, deren Wiederfindung mit der äußersten Wichtigkeit betrieben wird; die Armuth der handelnden Personen, welche dieß voraussetzt, und ihr ganzer häuslicher Zustand wird sehr lustig geschildert, besonders ist die Rolle eines verschmitzten Bettlers mit vieler Laune ausgeführt. Das derbe Komische darin hat Aehnlichkeit mit dem des Avocat Patelin; doch ist dem englischen Stücke nicht wie dem französischen die Ehre zu Theil geworden, in erneuerter Gestalt auf die Bühne gebracht zu werden.

Die Geschichte des englischen Theaters zerfällt natürlich in zwey Perioden. Die erste hebt ungefähr mit der Thronbesteigung der Elisabeth an, und erstreckt sich bis gegen Ende der Regierung Carls des Ersten, als die Puritaner die Oberhand gewannen, und ein Verbot aller Schauspiele, welcher Art sie auch seyn mochten, auswirkten. Die Schließung der Schauspielhäuser dauerte dreyzehn Jahre: erst durch Carl des Zweyten Herstellung wurden sie wieder geöffnet. Diese Unterbrechung, die unterdessen in der allgemeinen Denkart und den Sitten vorgefallne Veränderung, endlich der Einfluß der damals schon blühenden französischen Litteratur, gaben den seitdem geschriebnen Schauspielen einen ganz andern Character. Die Werke der ältern Schule wurden zwar zum Theil wieder hervorgesucht, sie selbst aber war erloschen. Eine Schule, im künstlerischen Sinn, nenne ich die dramatischen Dichter der ersten Epoche, weil bey aller persönlichen Verschiedenheit dennoch im Ganzen eine gemeinschaftliche Richtung in ihren Hervorbringungen zu erkennen ist. Auch unabhängig von den Kennzeichen der Sprache oder gleichzeitigen Anspielungen würde

man ein Schauspiel aus jener Schule, dessen Urheber und Zeit der Entstehung man nicht wüßte niemals für eine Hervorbringung der neueren Periode halten können. In dieser ließen sich leicht mehrere Unterabtheilungen machen, die aber auch zu entbehren sind. Das Talent der Schriftsteller und der Geschmack des Publicums hat nach allerley sich zum Theil durchkreuzenden Richtungen hin und her geschwankt, die fremden Einflüsse haben immer mehr überhand genommen, und um es gerade herauszusagen, das englische Theater ist in seinem Fortgange immer characterloser und weniger selbstständig geworden. Für einen Kritiker, der überall auf das Ursprüngliche geht, den das aus Nachahmung oder Vermeidung der Nachahmung entsprungne weit weniger kümmert, sind die dramatischen Dichter der ersten Periode bey weitem die merkwürdigsten, wiewohl man ihnen, Shakspeare ausgenommen, große Mängel und Ausschweifungen vorwerfen kann, und wiewohl manche Neuere sich durch eine sorgfältigere Politur empfehlen.

Es giebt Zeitpunkte, wo der menschliche Geist in einer vorher beynah unbekannten Kunst plötzlich

Riesenschritte thut, gleichsam als ob er während seines langen Schlummers die Kräfte dazu eingesammelt hätte. Eine solche Epoche war in England für die dramatische Poesie das Zeitalter der Elisabeth. Diese Königin hat während ihrer freylich langen Regierung noch die ersten Kindheits-Versuche des englischen Theaters, und dann dessen vollendetste Meisterwerke aufführen sehen. Shakspeare hatte ein lebhaftes Gefühl von dieser allgemeinen schnellen Entwickelung bisher ungeübter Fähigkeiten; in einem seiner Sonette nennt er sein Zeitalter: these time bettering days. Die Liebhaberey für das Schauspiel nahm dergestalt überhand, daß in einem Zeitraum von sechzig Jahren unter dieser und der folgenden Regierung in London siebzehn Schauspielhäuser erbaut oder eingerichtet wurden, da sich jetzt die doppelt so stark bevölkerte Hauptstadt mit zweyen begnügt. Freylich spielte man nicht alle Tage, und mehrere dieser Theater waren sehr klein und vermuthlich nicht viel besser als Marionettenbuden ausgerüstet. Indessen dienten sie doch zu Auffoderungen an die Fruchtbarkeit der Schriftsteller, die dramatisches Talent besaßen, oder sich welches zutrau-

ten; denn jedes Schauspielhaus mußte sich ein eignes Repertorium verschaffen, weil die Stücke entweder gar nicht oder erst lange nach ihrer Abfassung gedruckt wurden, und weil eine einzige Schauspielergesellschaft im ausschließenden Besitz der Handschrift war. So viel schwaches und verfehltes hiebey auch zum Vorschein kommen mochte, so konnte doch eine so vielfache Mitbewerbung nicht anders als vortheilhaft seyn. Unter allen Gattungen der Poesie ist die dramatische die einzige, wozu Erfahrung nöthig ist: und das Misglücken Andrer ist für den Mann von Talent eine Erfahrung, deren Unkosten ihm erspart werden. Ferner erfodert die Ausübung dieser Kunst rüstige Entschlossenheit, wozu der große Künstler oft am wenigsten geneigt ist, weil er sich bey der Ausführung selbst am schwersten befriedigt, und dagegen am meisten Genuß darin findet, eine geliebte Schöpfung seiner Einbildungskraft innerlich auszubilden. Es ist daher gut, wenn er in der Zudringlichkeit derer, die sich mit geringen Mitteln in die schwierige Laufbahn wagen, einen Antrieb findet, frisch Hand an das Werk zu legen. Es ist für den Schauspieldichter wichtig, mit der Bühne

in unmittelbarer Verbindung zu stehn, damit er sie entweder selbst lenke, oder sich nach ihren Bedürfnissen zu richten wisse; und die damaligen dramatischen Dichter waren großentheils zugleich Schauspieler. Das Theater machte noch wenig litterarische Ansprüche, dadurch blieb es frey von der Pedanterey der Schulgelehrten. Es gab noch keine Zeitschriften, die als Werkzeug der Kabale die Meynung misleiten konnten. An Eifersucht und Sticheleyen unter den Schriftstellern fehlte es nicht, das Publicum ergötzte sich hieran mehr, als daß es Aergerniß genommen hätte; es entschied sich mit unbefangnem Sinn nach dem Maße seiner Unterhaltung. Ueberhaupt war sowohl bey den Dichtern und Schauspielern als bey den Zuschauern die wesentlichste Bedingung des Gedeihens vorhanden: wahre Liebe zur Sache. Diese war um so unzweydeutiger, weil die theatralische Kunst damals noch nicht mit allen den fremden Zierrathen und Erfindungen des Luxus umgeben war, welche die Aufmerksamkeit zerstreun und den Sinn bestechen können, sondern in der bescheidensten, und man kann sagen, in der demüthigsten Gestalt auftrat. Für

die Bewundrer Shakspeare's muß es ein Gegenstand der Neugierde seyn, wie das Theater aussah, wo seine Werke zuerst aufgeführt wurden. Man hat einen Kupferstich von dem Schauspielhause, dem er vorstand, und das von dem Sinnbilde eines den Atlas vertretenden Herkules die Weltkugel hieß: es ist ein massives Gebäude ohne allen architektonischen Zierrath, sogar beynahe ohne Fenster an den Außenwänden. Das Parterr war unter freyem Himmel und man spielte an hellem Tage; die Szene hatte keine andre Decoration als gewirkte Teppiche, die in einiger Entfernung von den Wänden hingen, und verschiedne Eingänge frey ließen. Im Hintergrunde war eine über die erste erhöhte Bühne, eine Art von Balcon der zu verschiednen Zwecken diente, und nach Befinden der Umstände allerley bedeuten mußte. Die Schauspieler erschienen bis auf seltne Ausnahmen in der gewöhnlichen Tracht ihrer Zeit, höchstens durch höhere Federbüsche auf den Hüten und Rosen auf den Schuhen ausgezeichnet. Die hauptsächlichsten Mittel der Verkleidung waren falsches Haar und Bart, zuweilen wohl auch Masken. Die Frauenrollen wurden durch Knaben gespielt, so

lange ihre Stimme es erlaubte. Zwey Schauspieler-gesellschaften in London, die zu den vornehmsten gehörten, bestanden sogar ganz aus Knaben, nämlich den Chorsängern von der Kapelle der Königin und der Paulskirche. Zwischen den Akten war keine Musik gebräuchlich, wohl aber in den Stücken selbst Märsche, Tänze, Lieder von einzelnen Singstimmen und dergleichen, wenn es die Gelegenheit gab, auch Trompetenstöße beym Eintritt hoher Personen. In der ältern Zeit war es üblich, die Handlung, ehe sie gesprochen wurde, zwischen jedem Aufzuge in stummer Pantomime (dumb show) vorzustellen, allegorisch oder auch ohne Einkleidung, um der Erwartung eine bestimmte Richtung zu geben. Shakspeare hat noch bey dem Schauspiel im Hamlet diese Sitte beobachtet.

Wir sind jetzt durch den Aufwand an allem theatralischen Zubehör: Architektur des Schauspielhauses, Beleuchtung, Musik, Täuschung der wie auf den Wink eines Zauberstabes wechselnden Decorationen, Maschinerie und Costum dergestalt verwöhnt, daß uns diese dürftige Beschränktheit auf keine Weise zusagen will. Indessen ließe sich vielleicht manches

zu Gunsten einer solchen Verfassung der Bühne anführen. Wo durchaus keine glänzenden Nebensachen anlocken, da werden die Zuschauer in der Hauptsache, nämlich der Vortrefflichkeit der dramatischen Composition, und ihrer Belebung durch Vortrag und Gebehrdenspiel, desto schwerer zu befriedigen seyn. Wenn in der äußern Ausschmückung die Vollkommenheit nicht zu erreichen steht, so wird der Kenner lieber ganz darauf Verzicht leisten, als sich durch das Mislungne und Geschmackwidrige stören lassen. Und wie selten ist das Vollkommne hierin erreicht worden.! Seit etwa anderthalb Jahrhunderten hat man angefangen auf den europäischen Bühnen Fleiß auf die Beobachtung des Costums zu wenden; was darin geleistet worden, hat dem großen Haufen immer herrlich geschienen, und doch kann man sich aus den Kupferstichen, welche die gedruckten Schauspiele zuweilen begleiten, und aus allen Angaben leicht überzeugen, daß es immer sehr läppisch und manierirt ausfiel, und daß man bey allem Bemühen sich ausländisch oder antik zu gestalten, die Mode seiner Zeit nicht los werden konnte. Lange galt eine Art von Reifrock für das unentbehrliche

Zubehör eines Helden; die Alongen-Perücken und Fontangen haben sich eben so lange im heroischen Trauerspiel behauptet, als in der wirklichen Welt; späterhin hätte man es für barbarisch gehalten, ohne gepudertes und gekräuseltes Haar zu erscheinen, auf dieses setzte man einen Helm mit bunten Federn, eine Scherpe von Zindeltaft flatterte über dem goldpapiernen Panzer, und der Achilles oder Alexander war fertig. Jetzt ist man endlich auf einen reineren Geschmack zurückgekommen, auf einigen Haupttheatern wird das Costum wirklich gelehrt und in einem strengen Styl beobachtet. Man verdankt dieß hauptsächlich der antiquarischen Reform in den bildenden Künsten, und der Annäherung des weiblichen Putzes an die griechischen Trachten; denn die Schauspielerinnen waren immer am abgeneigtesten, auf der Bühne die Moden fahren zu lassen, wodurch sie in der Gesellschaft ihre Reize geltend machten. Jedoch sind die Schauspieler noch sehr selten, die eine Toge oder einen griechischen Purpurmantel mit natürlichem Anstande zu tragen wissen, und nicht in Augenblicken der Leidenschaft mit dem Halten und Werfen der Drapperie ungebührlich beschäftigt scheinen.

Unser System der Decoration ist eigentlich für die Oper erfunden, der es auch in der That am besten angemessen ist. Es hat einige unvermeidliche Gebrechen, andre die sich allerdings vermeiden lassen, aber selten vermieden werden. Zu den unvermeidlichen Gebrechen zähle ich die Brechung der Linien auf den Seitencoulissen aus allen Gesichtspunkten außer einem einzigen, das Misverhältniß der Größe des Schauspielers, wenn er im Hintergrunde auftritt, mit den perspectivisch verkleinerten Gegenständen, die ungünstige Beleuchtung von unten und von hinten, den Widerspruch der gemahlten und der wirklichen Lichter und Schatten, die Unmöglichkeit die Bühne nach Belieben zu verengen, so daß nun das Innre eines Palastes und einer Hütte, dieselbe Höhe und Breite einnimmt, und dergleichen mehr. Die vermeidlichen Fehler sind: Mangel an Einfachheit und großen ruhigen Massen; Ueberladung mit überflüßigen und zerstreuenden Gegenständen, weil der Mahler entweder seine Stärke in der Perspective zeigen wollte, oder den Raum nicht anders auszufüllen wußte; eine manierirte, oft ganz unzusammenhängende, ja unmögliche Ar-

chitektur, in buntscheckigen Farben, die keiner Steinart in der Welt ähnlich sehen. Nur durch die Unwissenheit der Zuschauer in den bildenden Künsten können die meisten Decorationsmahler Glück machen: ich habe oft ein ganzes Parterr über eine Decoration entzückt gesehn, wovon jedes verständige Auge sich mit Widerwillen wegwenden mußte, und an deren Stelle eine schlichte grüne Hinterwand weit vorzüglicher gewesen wäre. Daß durch die Verwöhnung des Geschmacks in Absicht auf den Glanz der Decorationen und die Pracht der Kleidungen die Verwaltung der Theater ein verwickeltes und kostspieliges Geschäft geworden ist, wobey dann oft die Haupterfodernisse, nämlich gute Stücke und gute Schauspieler, den Nebensachen nachstehn müssen, diesen Nachtheil will ich hier nicht einmal erwähnen.

Wiewohl die ältere englische Bühne eigentlich keine Decoration hatte, so kann man ihr doch den Gebrauch der Maschinerie nicht ganz absprechen: die Aufführung einiger Stücke, z. B. des Macbeth, des Sturmes und andrer, läßt sich ohne das beynahe nicht denken. Unter der Regierung Jakobs des Ersten lebte der berühmte Baumeister Inigo Jo-

nes, der zur Ausschmückung der am Hofe aufgeführten Masquen Ben Jonsons sehr zusammengesetzte und künstliche Maschinen in Bewegung gesetzt hat.

Auf dem spanischen Theater trat in der Zeit, wo es sich bildete, derselbe Umstand ein, wie auf dem englischen, daß man sich, wenn die Szene einen Augenblick leer blieb, und andre Personen durch einen andern Eingang hereinkamen, eine Veränderung des Schauplatzes denken mußte, wiewohl durchaus keine sichtbar war; und dieser Umstand hat auf die Form der Schauspiele den vortheilhaftesten Einfluß gehabt. Der Dichter durfte nicht erst mit dem Decorationsmahler zu Rathe gehen, was sich würde vorstellen lassen und was nicht; noch überrechnen, ob der Vorrath vorhandner Decorationen hinreichte, oder neue gefertigt werden müßten. Er verzwängte die Handlung nicht in Betreff des Wechsels der Zeiten und Oerter, sondern er stellte sie sich ganz so vor, wie sie natürlicher Weise vorgegangen wäre *); es blieb der Einbildungskraft über-

*) Capel, ein einsichtsvoller und von den übrigen unbillig zurückgesetzter Commentator Shakspeare's hat den Vortheil hievon in einer Anmerkung zu Antonius und Cleopatra

lassen, nach den andeutenden Reden die Zwischenräume auszufüllen, und sich die Umgebungen hinzuzudenken. Dieser Aufruf an die ergänzende Fantasie setzt freylich nicht nur wohlwollende sondern auch verständige Zuschauer in einer poetischen Stimmung voraus. Die wahre Täuschung besteht eben darin, wenn man durch die Eindrücke der Dicht- und Schauspielkunst so hingerissen wird, daß man die Nebensachen übersieht, und die ganze übrige Gegenwart vergißt. Das spöttische Auflauern hingegen, ob nicht irgend ein Umstand der scheinbaren Wirklichkeit widerspricht, die, strenge genommen, doch niemals vollkommen zu erreichen steht, beweist die Ohnmacht der Einbildungskraft und die Unfähigkeit getäuscht zu werden. Dieser prosaische Unglaube kann so weit gehen, daß es den theatralischen Künstlern, die unter jeder Verfassung der Szene

---

treffend ins Licht gesetzt. Es machte die Dichter so kühn, wenn die Wahrheit der Handlung es erfoderte, Auftritte zu entwerfen, die auch der geschickteste Maschinist und Decorations-Mahler kaum vor die Augen würden bringen können, wie z. B. in einem spanischen Schauspiele Seegefechte vorkommen.

gewisse Vergünstigungen bedürfen, ganz unmöglich fällt, durch ihre Hervorbringungen die Zuschauer zu ergötzen, und so sind diese am Ende die Feinde ihres eignen Genusses.

Man beklagt sich heut zu Tage, und mit Recht, daß in Shakspeare's Stücken der allzuhäufige Wechsel der Decorationen eine Störung verursacht. Allein der Dichter ist hieran ganz unschuldig. Man muß wissen, daß damals die englischen so wie die spanischen Schauspiele ohne Angabe des Schauplatzes und seiner Veränderungen gedruckt wurden. Beym Shakspeare haben die neueren Herausgeber die szenischen Anweisungen hinzugefügt, und sind dabey mit einer pedantischen Genauigkeit verfahren. Wer die Aufführung eines Stückes von Shakspeare zu leiten hat, darf nur dreist alle die Veränderungen des Schauplatzes wegstreichen, die folgendermaßen lauten: „ein andres Zimmer im Palast, eine andre Straße, ein andrer Theil des Schlachtfeldes," u. s. w. Bloß durch dieses Mittel werden in den meisten Fällen die Dekorations-Verwandlungen auf eine ganz mäßige Anzahl herabgesetzt werden.

Von der Kunst der Schauspieler auf einem Thea-

ter, das so wenig äußern Glanz hatte als das ältere Englische, werden diejenigen, welche den Mann nach dem Kleide zu beurtheilen pflegen, geneigt seyn, sich eine wenig vortheilhafte Vorstellung zu machen. Ich ziehe hieraus einen ganz entgegengesetzten Schluß: der Mangel an anlockenden Zufälligkeiten macht die Sorgfalt im wesentlichen desto nothwendiger. Verschiedne Engländer *) haben schon die Meynung geäußert, die Schauspieler der ersten Epoche möchten vorzüglicher gewesen seyn als die der zweyten, wenigstens bis auf Garrick; und wenn man sonst keinen andern Beweis hätte, so würde mir dieß schon durch die Beschaffenheit der Stücke Shakspeare's sehr wahrscheinlich werden. Es fällt in die Augen, daß seine meisten Hauptrollen einen großen Schauspieler erfodern; der hohe und gedrängte Styl seiner Poesie kann ohne den nachdrücklichsten und biegsamsten Vortrag nicht verstanden werden; oft setzt er zwischen den Reden ein schwieriges stummes Spiel voraus, welches er gar

*) S. ein Gespräch vor dem 11ten Bande von Dodsley's old plays.

nicht angiebt. Ein Dichter, der bloß und unmittelbar für die Bühne arbeitet, wird seine ganze Wirkung nicht auf solche Züge berechnen, von denen er voraus sieht, daß sie bey der Aufführung durch die Ungeschicklichkeit seiner Dollmetscher verlohren gehen werden. Shakspeare hätte also seine dramatische Kunst geflissentlich herabstimmen müssen, wenn er nicht vortreffliche theatralische Gehülfen gehabt hätte. Der Name und das rühmliche Andenken einiger von ihnen hat sich bis auf unsre Zeit erhalten. Weil man nicht gern einem einzigen Manne zwey große Talente in gleichem Maße zugesteht, so hat man nach sehr unstatthaften Gründen angenommen, Shakspeare selbst sey nur ein mittelmäßiger Schauspieler gewesen *). Die Lehren Hamlets an den

*) Man hat noch keine bestimmte Nachricht von einer Hauptrolle gefunden, die Shakspeare in seinen eignen Stücken übernommen hätte. Im Hamlet spielte er den Geist: allerdings eine sehr wichtige Rolle, weil das ganze Stück Gefahr läuft, ins Lächerliche zu fallen, wenn sie verfehlt wird. Ein Schriftsteller jener Zeit sagt in einem satirischen Pamphlet, der Geist habe erbärmlich gewinselt, daraus schließt man, Shakspeare habe schlecht gespielt: welche Logik! Bey der Herstellung des Theaters unter Carl dem Zwey-

Schauspieler beweisen wenigstens, daß er ein vollkommner Kenner war. Freylich ist die Einsicht und das richtige Urtheil nicht immer mit den Mitteln der Ausführung gepaart; Shakspeare besaß aber ein sehr wichtiges und zu oft nachgelassenes Erfoderniß der ernsten Schauspielkunst, eine schöne und edle Gesichtsbildung. Auch ist es nicht wahrscheinlich, daß er Vorsteher des angesehnsten Schauspielhauses geworden seyn würde, ohne das Talent selbst zu

---

ten war man begierig, Ueberlieferungen und Nachrichten aus der ältern Zeit einzusammeln. Lowin, der ursprüngliche Hamlet, unterrichtete Betterton über die Weise, wie die Rolle zu fassen wäre. Es lebte noch ein Bruder Shakspeare's, ein steinalter Mann, der niemals litterarische Bildung gehabt, und bey dem das Alter das Gedächtniß geschwächt hatte. Aus diesem konnte man nichts weiter herausbringen als: er habe zuweilen seinen Bruder in der Stadt besucht, und ihn einsmals einen Greis mit weißem Haar und Bart spielen sehen. Nach der Beschreibung schloß man, dieß müsse der treue Bediente Adam in *Wie es euch gefällt* gewesen seyn, ebenfalls eine Rolle vom zweyten Range. Bey den meisten Stücken Shakspeare's weiß man nicht das geringste über die Rollenvertheilung. Bey zwey Stücken Ben Jonsons steht Shakspeare's Name unter denen der vornehmsten Schauspieler.

spielen und das Spiel Andrer zu lenken. Konnte doch Ben Jonson, wiewohl ein verdienstvoller Dichter, nicht einmal die Stelle eines Schauspielers erlangen, weil er keine glückliche Anlage hatte. Aus der angeführten Stelle im Hamlet, aus der burlesken Tragödie der Handwerker im Sommernacht-Traum, und aus manchen andern Stellen, geht hervor, daß es schon damals eine Ueberschwemmung von schlechten Schauspielern gab, die auf alle die Abwege geriethen, woran wir uns heut zu Tage ärgern; aber das Publicum wußte, wie es scheint, sehr gut zu unterscheiden, und war nicht leicht zu befriedigen *).

Ein kritisches und ergründendes Studium der Alterthümer des englischen Theaters läßt sich nur in England selbst anstellen: die alten Abdrücke der dahin gehörigen Stücke sind sogar dort selten, und in

---

*) Merkwürdig ist in dieser Hinsicht folgendes Gleichniß in Richard dem Zweyten;

As in a theatre the eyes of man,
After a well-grac'd actor leaves the stage,
Are idly bent on him that enters next,
Thinking his prattle to be tedious, etc.

auswärtigen Bibliotheken gar nicht vorhanden; die neueren Sammler haben nur einzelne Proben und nicht den ganzen Vorrath geben können. Es wäre sehr wichtig, alle Schauspiele beysammen zu sehen, die unbezweifelt vorhanden waren, ehe Shakspeare seine Laufbahn antrat, um mit Gewißheit zu entscheiden, was er etwa in der dramatischen Kunst von Andern lernen mögen. Das Jahr der Erscheinung eines Stückes auf der Bühne ist aber meistens schwer auszumitteln, weil der Druck oft erst sehr lange nachher erfolgte. Wenn man in den Arbeiten der Zeitgenossen Shakspeare's, auch der älteren, die aber doch gleichzeitig mit ihm zu schreiben fortfuhren, Aehnlichkeiten mit seinem Styl und Spuren seiner Kunst entdeckt; so bleibt es immer zweifelhaft, ob man sie für das schwächere Vorbild, oder für die unvollkommne Nachahmung zu halten hat. Shakspeare scheint eben die Biegsamkeit des Geistes, und eben die Bescheidenheit gehabt zu haben wie Raphael, der auch, ohne doch jemals ein Nachahmer, und seinem hohen und stillen Genius ungetreu zu werden, alle Fortschritte seiner Mitwerber zu seinem Vortheile verwandte.

Einige schwache Versuche, die Form der antiken Tragödie mit Chören u. s. w. einzuführen, sind frühzeitig zum Vorschein gekommen, aber bald ohne Wirkung verschollen. Sie zeigen, wie die meisten von den Neueren gemachten Versuche dieser Art, durch welche seltsamen Brillen man die alten Dichter sah: denn es ist unglaublich, wie unähnlich sie den griechischen Tragödien sind, nicht bloß an Werth und Gehalt, das versteht sich von selbst, sondern sogar in den Aeußerlichkeiten, welche am leichtesten zu fassen sind. Am häufigsten wird Ferrex und Porrex oder das Trauerspiel vom Gorboduc angeführt, die Arbeit eines Lords aus den ersten Zeiten der Elisabeth. Pope hat dieß Stück wegen seiner Regelmäßigkeit hoch gepriesen, und beklagt, daß die gleichzeitigen Dichter nicht auf diesem Wege fortgegangen; so, meynte er, hätte sich in England ein classisches Theater bilden können. Dieß Urtheil beweist nur, daß Pope, der doch für einen vollendeten Kenner der Poesie gilt, selbst von den ersten Elementen der dramatischen Kunst keinen Begriff hatte. Es giebt nichts geist- und lebloseres, auch im Ton der Sprache und im Versbau ein-

förmiger hingeleyertes als diesen Ferrer und Porrer; wiewohl die Einheiten des Ortes und der Zeit keinesweges beobachtet und eine Menge Begebenheiten darin abgefertigt sind, so bleibt dennoch der Schauplatz gänzlich leer an Bewegung: alles, was geschieht, wird in endlosen Berathschlagungen zuvor angekündigt, und nachher in eben so endlosen Erzählungen berichtet. Ein andres misglücktes Werk verwandter Art, Mustapha, ebenfalls von einem großen Herrn, ist ein ermüdendes Gewebe von allen Spitzfindigkeiten der Staatsraison; besonders die Chöre sind wahre Abhandlungen. Indessen finden sich unter den unzähligen gereimten Sentenzen manche, die wohl in den späteren Stücken Corneille's ihre Stellen einnehmen könnten. Kyd, einer von den Vorgängern Shakspeare's, die Ben Jonson mit Lobe nennt, hat Garniers Cornelia bearbeitet. Das heißt in der That die Nachahmung der Alten aus der dritten oder vierten Hand empfangen.

Das erste ernsthafte Stück, welches auf eine populare Wirkung berechnet war, ist die spanische Tragödie, von dem Schauplatze der Geschichte und nicht von der Entlehnung aus einem spani-

schen Schriftsteller so benannt. Es erhielt sich ziemlich lange auf der Bühne, wiewohl die nachfolgenden Dichter es häufig zur Zielscheibe ihres Spottes und ihrer Parodien machten. Es pflegt so zu gehen daß das Publicum nicht leicht von einer in der ersten regen Empfänglichkeit für die Eindrücke einer noch unbekannten Kunst gefaßten Vorliebe zurückkommt, auch wenn es längst bessere ja vortreffliche Werke kennen gelernt hat. Dieses Stück ist allerdings voller Abgeschmacktheiten; der Verfasser hat sich an die Schilderung der gewaltsamsten Lagen und Leidenschaften gewagt, ohne seine Ohnmacht zu ahnden; besonders ist die Katastrophe, die an Entsetzlichkeit alles ersinnliche überbieten soll, auf läppische Art herbeygeführt, und macht bloß eine lächerliche Wirkung. Das Ganze ist wie die Zeichnungen der Kinder, ohne Beobachtung der Proportionen, und mit unsichrer Hand gekritzelt. Bey vielem Bombast hat doch der Ton des Dialoges etwas natürliches, ja vertrauliches, und im Wechsel der Auftritte spürt man eine leichte Bewegung, wodurch der allgemeine Beyfall, den dieß unreife Werk erhielt, einigermaßen begreiflich wird.

Unter Shakspeare's Vorgängern verdienen noch Lilly und Marlow bemerkt zu werden. Lilly war ein Schulgelehrter, und bemühte sich in die englische Prosa und in den Gesprächston eine verschrobne Zierlichkeit einzuführen, womit es ihm so gut gelang, daß er eine Zeitlang Mode-Schriftsteller war, und daß die Hofdamen nach seinem Buche Euphues ihre Unterhaltung bildeten. Sein Lustspiel in Prosa, Campaspe, ist ein warnendes Beyspiel, daß man aus Anekdoten und epigrammatischen Einfällen niemals ein dramatisches Ganzes zusammen baut. Der Verfasser war ein gelehrter Witzling, aber durchaus kein Dichter.

Marlow hatte mehr wahres Talent, und war auf einem richtigeren Wege. Er hat die Geschichte Eduards des Zweyten zwar sehr kunstlos, jedoch mit einer gewissen Treue und Einfalt behandelt, so daß manche Auftritte ihre pathetische Wirkung nicht verfehlen. Seine Verse sind fließend, aber ohne Nachdruck; wie Ben Jonson dazu kommt, den Ausdruck: Marlow's mighty line, von ihm zu gebrauchen, begreife ich nicht. Von Lilly's süßlicher Manier konnte Shakspeare nichts lernen oder

benutzen; in Marlow's Eduard dem Zweyten hingegen glaube ich allerdings das schwächere Vorbild der frühesten historischen Stücke Shakspeare's zu entdecken.

Unter den alten Lustspielen in Dodsley's Sammlung scheinen mir der Flurschütze von Wakefield, und Grim der Köhler von Croydon aus der früheren Zeit vor Shakspeare herzurühren. Beyde sind nicht ohne Verdienst, in der Manier der Marionettenstücke: in dem ersten ist eine volksmäßige Ueberlieferung, in dem Zweyten eine scherzhafte Legende mit treuherziger Jovialität behandelt.

Ich habe mich bey den Anfängen des englischen Theaters länger aufgehalten, als sie ihrem innern Werthe nach verdienen, weil man neuerdings in England die Behauptung ans Licht gebracht hat, Shakspeare zeige mehr Verwandschaft mit den in Vergessenheit gerathnen Werken seiner Zeitgenossen, als man bisher gewöhnlich zu glauben geneigt gewesen. Gewisse äußre Aehnlichkeiten dürfen uns eben so wenig Wunder nehmen, als die Gleichheit der Kleidertrachten an Bildnissen aus derselben Zeit. Im engern Sinne aber gebraucht man das Wort Aehnlichkeit nur von der Verwandtschaft der Züge,

die den Geist und das Gemüth ausdrücken. Ferner können als ein gültiger Beweis für obige Behauptung nur solche Schauspiele angeführt werden, die ausgemacht vor dem Anfange von Shakspeare's Laufbahn geschrieben sind; denn in den Werken seiner jüngern Zeitgenossen, eines Decker, Marston, Webster und Andrer ist die etwanige Aehnlichkeit ganz natürlich zu erklären: die Spuren der Nachahmung Shakspeare's sind deutlich genug. Ihre Nachahmung hielt sich indessen bloß an das Aeußerliche und Einzelne; diese Schriftsteller haben in der That, ohne die Tugenden ihres Musters, alle die Fehler an sich welche unverständige Beurtheiler an Shakspeare fälschlich getadelt haben.

Ein etwas günstigeres Urtheil verdienen Chapman, der Uebersetzer des Homer, und Thomas Heywood, nach den einzelnen Probestücken von ihnen in Dodsley's Sammlung. Chapman hat die bekannte Geschichte der Matrone von Ephesus unter dem Titel die Thränen der Witwe nicht ohne komisches Talent behandelt. Heywoods durch Güte getödtete Frau (A woman kill'd with kindness) ist ein bürgerliches Trauerspiel: so früh

finden sich schon Beyspiele von dieser Gattung, die man für neu ausgegeben hat. Es ist die Geschichte einer zärtlich geliebten, und dennoch mit einem Verführer, den ihr Mann mit Wohlthaten überhäuft hat, treulos gewordnen Gattin; ihr Fehltrit wird entdeckt, ihr Gemahl kann keinen härteren Entschluß über sich gewinnen, als sie ohne Kränkung ihrer Ehre von sich zu entfernen; sie grämt sich vor Reue zu Tode. Die Verführung ist nicht gehörig durch eine allmähliche Stufenfolge hindurchgeführt, aber die letzten Auftritte sind wahrhaft erschütternd. Ein deutlich ausgesprochener moralischer Zweck ist vielleicht dem bürgerlichen Trauerspiel wesentlich; oder vielmehr eben dadurch wird eine Darstellung menschlicher Schicksale, sie mögen Könige oder Privat-Familien betreffen, aus der idealischen Sphäre in die prosaische Welt herabgezogen. Aber wenn man einmal diese untergeordnete Gattung gelten läßt, so wird man finden, daß die Foderungen der Moral und der dramatischen Kunst zusammentreffen, und daß die höchste Strenge der sittlichen Grundsätze wiederum zur dichterischen Erhebung führt. Der Anblick der unächten Reue, die nur

die Strafe abzukaufen sucht, ist peinlich; die Reue, als der Schmerz über die unersetzliche Einbuße der Unschuld, ist einer wahrhaft tragischen Schilderung fähig. Man gebe dem obigen Stücke einen glücklichen Schluß, denselben, der heut zu Tage in einem bekannten Schauspiele trotz des Aergernisses so allgemeinen Beyfall gefunden hat: nämlich die Aussöhnung der Gatten, nicht am Sterbebette der Reuigen, sondern bey gesundem Muthe, und die Erneuerung der Ehe; so würde es nicht nur um den moralischen, sondern auch um den poetischen Eindruck geschehen seyn.

Uebrigens ist dieß Stück von Heywood ziemlich kunstlos und leicht hin gearbeitet: statt die Haupthandlung gehörig zu entwickeln, zerstreut uns der Verfasser durch eine zweyte Verwickelung, die mit jener gar nicht oder sehr lose zusammenhängt. Dieß darf uns nicht wundern, denn Heywood war zugleich ein Schauspieler und ein übermäßig fruchtbarer Schriftsteller. Er hatte, wie er selbst sagt, zwey hundert und zwanzig Stücke ganz oder großentheils geschrieben, und war so sorglos über diese vermuthlich ohne viele Mühe zu Stande gebrachten

Hervorbringungen, daß ihm die Handschriften der meisten abhanden gekommen waren, und daß nur fünf und zwanzig zur Bekanntmachung für den Druck übrig blieben.

. Allen den bisher genannten Schriftstellern und noch vielen andern ist es nicht gelungen, wie viel Beyfall sie auch bey ihren Lebzeiten finden mochten, ein lebendiges Andenken ihrer Werke auf die Nachwelt zu bringen. Unter Shakspeare's jüngeren Zeitgenossen und Mitwerbern erlangten diese Auszeichnung nur wenige; hauptsächlich Ben Jonson, Beaumont und Fletcher, und Massinger.

Ben Jonson fand an Shakspeare einen bereitwilligen Aufmunterer seines Talentes. Sein erstes, wiewohl noch ziemlich unvollkommnes Stück Jedermann in seiner Laune (Every man in his humour) wurde durch Shakspeare's Fürsprache auf die Bühne gebracht, am Sejanus legte Shakspeare sogar selbst Hand an, und übernahm in beyden eine Hauptrolle. Diese gastfreye Aufnahme wurde dem großen Geiste, der über alle Eifersucht und kleinliche Künstler-Leidenschaften erhaben war, bald übel vergolten. Jonson überhob

sich gegen Shakspeare mit seiner Schulgelehrsamkeit, der einzigen Seite, wo er wirklich einen Vorzug vor ihm hatte, er streute seinen Stücken und Prologen allerley beißende Anspielungen ein, und verwarf besonders jene Bezauberungen der Fantasie, die Shakspeare's eigenthümliches Erbtheil waren, als dem ächten Geschmack entgegen. Zu seiner Entschuldigung muß man bemerken, daß er nicht unter einem glücklichen Gestirn gebohren war: seine Stücke fielen ganz und gar, oder erfreuten sich eines geringen Beyfalls neben der erstaunlichen Popularität Shakspeare's; obendrein hetzten ihn seine Nebenbuhler mit theatralischen und andern Satiren, als einen lästigen Pedanten, der alles besser wissen wollte wie sie: alles dieß zusammen machte ihm viel schwarzgallichten Humor. Er besaß wirklich einen sehr gründlichen Verstand, er war sich bewußt, daß er die Kunst mit Ernst und Eifer ausübe; daß ihm die Natur eine Eigenschaft versagt hatte, welche durch keine Anstrengung erlangt wird, nämlich die Grazie, konnte er freylich nicht ahnden. Er dachte: seines Fleißes kann sich jedermann rühmen, wie Lessing bey einer ähnlichen Gelegenheit sagt. Nach

einigen Unglücksfällen auf der Bühne nahm er also die Partey, im Voraus zu erklären, seine Stücke seyen gut, und wenn sie nicht gefallen sollten, so könne dieß nur von dem Unverstande der Menge herrühren. Sehr lustig lautet die Ueberschrift eines verunglückten Lustspiels, das er im Druck herausgab: „wie es niemals vorgestellt, sondern von ge„wissen Dienern des Königs höchst nachläßig ge„spielt, und von andern Unterthanen des Königs „noch ekler angesehen und getadelt worden.“ *)

Jonson war ein kritischer Dichter, im guten und im schlimmen Sinne des Wortes. Er suchte sich deutlich Rechenschaft abzulegen, was er jedesmal zu leisten habe: es gelang ihm daher am besten mit derjenigen Gattung, woran der Verstand den größten, und Einbildungskraft und Gefühl nur einen untergeordneten Antheil hat, dem Charakter-Lustspiel. Er legte aber nichts in seine Werke hinein, was kritische Zergliederungen nicht wieder heraus-

*) As it was never acted, but most negligently play'd by some, the King's servants, and more squeamishly beheld and censured by others the King's subjects.

ziehen können, weil er zu diesen das Zutrauen hegte, sie erschöpften alles, wodurch die Poesie gefällt und entzückt. Er sah nicht ein, daß in der chemischen Retorte des Kritikers eben das kostbarste, der flüchtige Lebensgeist eines Gedichts, verdunstet. Es fehlt seinen Werken überhaupt an Seele, an jenem unnennbaren Etwas, das immer von neuem anzieht und bezaubert, eben weil es sich nicht erklären läßt. In den lyrischen Stücken seiner Masquen vermißt man eine gewisse geistige Musik der Bilder und Töne, die sich nicht durch genaue Beobachtung schwieriger Sylbenmaße hervorbringen läßt. Ueberall steht er zurück in Bezug auf solche Vorzüge, die sich von selbst einstellen müssen, und um die es schon geschehen ist, wenn der Künstler sie sich absichtlich zu eigen machen will. Man muß es ihm nicht verargen, wenn er seine Werke für verdienstlich hielt, denn sie sind wirklich ganz sein eignes Verdienst, wie erworbne sittliche Eigenschaften. Es kostete ihm Mühe sie hervorzubringen, und es macht leider auch Arbeit sie zu lesen. Sie gleichen festen und zweckmäßig errichteten Gebäuden, vor denen aber das schwerfällige Gerüste stehen geblieben ist, welches

den leichten Ueberblick und den harmonischen Eindruck hindert.

Man hat von Jonson zwey tragische Versuche, und eine beträchtliche Anzahl Lustspiele und Masquen.

Zur Würde des tragischen Tons konnte er sich wohl erheben, aber er hatte durchaus keine Anlage zum Pathetischen. Da er überall den Grundsatz der Nachahmung der Alten predigt, und man ihm die gelehrte Kenntniß ihrer Werke nicht absprechen kann, so ist es merkwürdig, wie weit sich seine beyden Trauerspiele in Gehalt und Form von der griechischen Tragödie entfernen. Man sieht an diesem Beyspiel, welchen Einfluß der herrschende Ton eines Zeitalters, und der Gang, welchen eine Kunst einmal eingeschlagen, auch auf einen sehr selbstständigen Geist hat. Bey dem historischen Umfange, den Jonson seinem Sejanus und Catilina gab, war an Einheit der Zeit und des Ortes nicht zu denken; auch sind beyde Stücke mit einer Menge von Nebenpersonen überhäuft, dergleichen man in keiner griechischen Tragödie findet. Im Catilina spricht der Geist des Sylla den Prolog, ungefähr wie der des Tantalus im Atreus und Thyestes von

Seneca; dem Ende jedes Aufzuges ist ein lehrhafter moralisirender Chor angehängt, ohne gehörig eingeführt oder mit dem Ganzen verknüpft zu seyn. Darauf beschränkt sich die ganze Aehnlichkeit mit den Alten; übrigens bleibt es bey der Form von Shakspeare's historischen Schauspielen, aber ohne deren romantischen Reiz. Man kann nicht mit Gewißheit sagen, ob Jonson schon Shakspeare's römische Stücke vor Augen hatte: vermuthlich wenigstens beym Catilina; auf keinen Fall hat er ihm die Kunst abgelernt, der Geschichte treu zu bleiben, und dennoch die Foderungen der Poesie zu befriedigen. Unter Jonsons Händen ist der Stoff eben Geschichte geblieben, ohne Poesie zu werden; die geschilderten politischen Vorfälle haben mehr das Ansehen eines Geschäftes als einer Handlung. Catilina und Sejanus sind gründliche dramatische Studien nach dem Sallust und Cicero, nach dem Tacitus, Sueton, Juvenal und Andern; das ist das Beste, was sich davon rühmen läßt. Im Catilina, der übrigens vorzüglicher ist als Sejan, muß man noch die nicht verschmolzne Ungleichartigkeit der Massen tadeln. Der erste Aufzug hat am meisten

Schwung, wiewohl er durch Mangel an Schonung empört: man sieht eine geheime Zusammenkunft der Verschwörer, und die Natur scheint durch furchtbare Anzeichen der rasenden Begeisterung der Bosheit zu antworten. Der zweyte Aufzug schildert die Intriguen und Liebeshändel verderbter Frauen, wodurch die Verschwörung ans Licht kam, und streift stark an das Lustspiel hin; die letzten drey Aufzüge enthalten dialogisirte Geschichte, mit vielem Verstande entwickelt, aber ohne sonderliche poetische Erhebung. Es ist zu beklagen, daß Jonson nur seinen eignen Text vom Sejanus gegeben, und Shakspeare's Veränderungen nicht mitgetheilt hat. Man wäre neugierig zu sehen, durch welche Mittel dieser die Einförmigkeit des Stücks zu beleben versucht haben mag, ohne dessen Plan zu verändern, und in wie fern sich sein Genius fremden Absichten zu fügen gewußt.

Nach diesen Versuchen entsagte Jonson der tragischen Muse, und in der That bestimmte ihn auch sein Talent ganz für das Lustspiel und zwar für das Character-Lustspiel. Indessen ist seine Characteristik mehr ernsthaft spottend als zum Lachen einge-

richtet; die späteren römischen Satiriker waren fast noch mehr seine Muster als die Komiker. Jener leichte Scherz war ihm versagt, der harmlos um alles gaukelt, der eine bloße Eingebung der Fröhlichkeit zu seyn scheint, aber um so philosophischer ist, weil er nicht eine bestimmte Lehre einkleidet, sondern nur eine allgemeine Ironie enthält. In Jonsons komischen Erfindungen zeigt sich mehr Beobachtungsgeist als Fantasie. Deswegen sind seine Stücke auch von Seiten der Intrigue mangelhaft. Er hielt sehr auf die Reinheit der Gattung, wollte keine romanhaften Motive gebrauchen, und nahm niemals seine Zuflucht zu einer Novelle. Aber seine Mittel der Verwickelung und Auflösung sind oft unwahrscheinlich und gezwungen, ohne durch reizende Kühnheit die Einbildungskraft zu bestechen. Auch wo er eine glückliche Anlage gemacht hat, bedarf er so viel Raum zum Ausmahlen der Character, daß man die Intrigue oft aus den Augen verliert, und die Handlung sich nur schwerfällig fortbewegt. Er gleicht zuweilen den allzu genauen Porträtmahlern, die der Aehnlichkeit zu lieb jede Pockengrube und Sommersprosse mit in die Nachahmung aufnehmen

zu müssen glauben. Er ist häufig beargwohnt worden, wirkliche Personen mit dieser oder jener Rolle zu meynen; zugleich hat man ihm vorgerückt, seine Character seyen bloß personifizirte Allgemeinbegriffe, und wiewohl diese Vorwürfe einander zu widersprechen scheinen, so sind sie doch beyde nicht ganz ohne Grund. Er war ein methodischer Kopf: wo er also einen Character einmal bey einem Hauptbegriffe gefaßt hatte, da führte er diesen strenge durch: was bloß zur individuellen Belebung gedient hätte, ohne sich hierauf zu beziehen, hätte ihm eine Abschweifung geschienen. Auch sind seine Namen meistens bis zu einer misfälligen Deutlichkeit sprechend, und zum Ueberflusse fügt er nicht selten dem Personen-Verzeichniß erklärende Beschreibungen bey. Auf der andern Seite übte er den Grundsatz, der Komiker müsse das wirkliche Leben darstellen, mit einem kleinlichen Fleiße aus. Er faßte meistens die Sitten seiner Nation und seiner Zeit auf: dieß war zu loben, aber er hing sich oft zu sehr an äußerliche Eigenheiten, an Seltsamkeiten und Ziererenen des Modetons, die man damals Humore nannte, und die ihrer Natur nach so vorübergehend sind als

Kleidertrachten. Deswegen veraltete sein Komisches zum Theil sehr schnell, und schon bey Wiedereröffnung des Theaters unter Carl dem Zweyten fanden sich keine Schauspieler, die dergleichen Caricaturen gehörig zu geben gewußt hätten. Solche Localfarben, wenn sie nicht verbleichen sollen, müssen ganz mit Geist durchdrungen seyn. Dieß wußte Shakspeare zu leisten. Man vergleiche seinen Osrick im Hamlet mit Fastidius Brisk in Jonsons Jedermann außer seinem Humor: beydes sind Schilderungen der faden Ziererey eines damaligen Höflings; aber Osrick, wiewohl er seine ganz eigne Sprache redet, bleibt für alle Zeiten ein treffendes und verständliches Bild der Geckerey, Fastidius ist ein Porträt in einer aus der Mode gekommnen Tracht, und weiter nichts. Indessen ist Jonson nicht immer in diesen Fehler verfallen; sein Hauptmann Bobadill zum Beyspiel in Jedermann in seinem Humor, ein bettelhafter und feiger Abentheurer, der sich bey jungen einfältigen Leuten als Raufer geltend macht, ist zwar bey weitem nicht so ergötzlich und original als Pistol, aber er bleibt in seiner Art auch nach veränderten Sitten muster-

haft, und spätere englische Komiker haben ihn nachgeahmt.

In dem eben genannten Stücke, Jonsons erster Arbeit, ist die Handlung äußerst schwach und unbedeutend. In dem folgenden, Jedermann außer seinem Humor, ist er noch weiter auf den Abweg gerathen, die komische Wirkung bloß in Caricatur-Zügen ohne alles Interesse der Situationen zu suchen: es ist eine Rhapsodie lächerlicher Auftritte ohne Zusammenhang und Fortrückung. Auch der Bartholomäi Jahrmarkt ist bloß eine derbe Bambocciate, worin sich eben nicht mehr Folge bemerken läßt, als in dem Gewühl, dem Lärm, den Zänkereyen und Diebereyen, die bey einer solchen Ergötzung des Pöbels vorzufallen pflegen. Die gemeine Behaglichkeit wird nur allzu natürlich geschildert; doch verdient die Rolle des Puritaners ausgezeichnet zu werden: seine casuistische Berathschlagung, ob es erlaubt sey, nach der Sitte auf dem Jahrmarkt ein Spanferkel zu essen, nachher seine Strafrede gegen die Marionetten als einen heidnischen Bilderdienst, sind unvergleichlich und voll von dem kräftigsten komischen Salz. Ben Jonson sah damals wohl nicht voraus,

daß die Puritaner nach einem Menschenalter mächtig genug werden würden, um für dergleichen Spöttereyen an seiner Kunst eine sehr ernsthafte Rache zu nehmen.

Von Seiten der Anlage verdienen am meisten Lob: Volpone, der Alchymist und Epicoene oder das stumme Mädchen. In Volpone hat sich Jonson einmal in italiänische Sitten versetzt, aber nicht von der idealischen Seite. Der Hauptgedanke ist vortrefflich und großentheils meisterlich ausgeführt, nachher aber geht alles zu sehr auf Gaunereyen aus, wo dann die Criminal-Justiz ins Mittel treten muß, und das Stück nimmt mit der Bestrafung der Schuldigen ein nichts weniger als lustiges Ende. Im Alchymisten gewähren so wohl die Betrüger als die Betrognen viel Unterhaltung, nur läßt sich der Verfasser zu gründlich auf alchymistische Gelehrsamkeit ein. Von einem unverständlichen Kauderwelsch müssen im Lustspiel nur kurze Proben gegeben werden, und am besten ist es, wenn sie eine Nebenbedeutung haben, die der, welcher diese geheimnißvolle Sprache führt, nicht beabsichtet; auf die Länge fortgesetzt macht es

Langeweile, wie in den Schriften selbst, die dabey zum Muster gedient haben. In dem dummen Teufel (The devil's an ass) hat der Dichter von einer fantastischen Erfindung, womit er anhebt, die aber freylich nicht die seinige war, nicht den gehörigen Vortheil gezogen, und die getäuschte Erwartung kann durch andre Szenen von gutem komischem Gehalt nicht zufrieden gestellt werden.

Von allen Stücken Jonsons möchte wohl keines, ganz so wie es ist, heut zu Tage auf dem Theater gefallen, wie ja auch die meisten schon zu seiner Zeit nicht gefielen; aber Auszüge daraus dürften sich mit Glück machen lassen. Ueberhaupt wäre aus ihm viel zu entlehnen, und so wohl an seinen Vorzügen als an seinen Mängeln viel zu lernen. Seine Character sind meistens fest und richtig gezeichnet, nur fehlt es oft an der Kunst sie durch den Contrast der Situationen hervorzuheben. Selten hat er hierin Szenen so glücklich angelegt wie die in Jedermann in seinem Humor, wo der eifersüchtige Kaufmann zu einem wichtigen Geschäft abgerufen wird, da seine Frau eben einen ihm verdächtigen Besuch erwartet, wo er also seinen Bedienten gern

zum Wächter bestellen will, ohne ihm doch sein Geheimniß anzuvertrauen, weil er vor allen Dingen fürchtet, man möchte seine Eifersucht merken. Diese Szene ist ein Meisterstück, und wenn Jonson immer so componirt hätte, so müßte man ihn unter die ersten komischen Dichter zählen.

Bloß der Vollständigkeit wegen erwähnen wir die Masquen: allegorische Gelegenheitsstücke, meistens für Hoffeste bestimmt, und mit Maschinerie, verlarvten Aufzügen, Tanz und Gesang ausgeschmückt. Diese Nebengattung ist mit Jonson beynahe wieder ausgestorben, späterhin hat nur der Comus von Milton einigen Ruhm erlangt. Wenn die Allegorie bey der bloßen Personification stehen bleibt, so muß sie in einem Schauspiel unfehlbar frostig ausfallen; die Handlung selbst sollte allegorisch werden, und dazu gehören sinnreiche Erfindungen, wovon uns beynahe nur die spanischen Dichter glückliche Beyspiele darbieten. Die bemerkenswertheste Eigenheit der Masqen von Jonson scheinen mir die sogenannten Antimasquen zu seyn: eine Parodie, die der Dichter selbst zuweilen seiner Erfindung beyfügt, und meistens dem ernsthaften

Aufzuge vorangehen läßt. Da die idealischen Schmeicheleyen, wozu man die Götter vom Olymp herunter bemüht, leicht ins süßliche fallen, so wäre bey solchen Gelegenheiten dieß Gegenmittel wohl immer zu empfehlen.

Ben Jonson, der in allen Stücken die Kunst etwas handwerksmäßig betrachtete, hatte auch darin Aehnlichkeit mit dem Meister eines Handwerks, daß er sich einen Gesellen zuzog. Er hatte einen Bedienten, Namens Broom, der sich durch den Umgang und die Lehren seines Herrn zum Schauspieldichter bildete, und mit Beyfall Lustspiele auf die Bühne brachte.

Beaumont und Fletcher werden immer zusammen genannt, als wären sie zwey unzertrennliche Dichter, die alle ihre Werke gemeinschaftlich entworfen und ausgeführt hätten. Diese Vorstellung ist aber nicht ganz richtig. Man weiß zwar sehr wenig von ihren Lebensumständen, indessen ist es gewiß, daß Beaumont sehr jung starb; Fletcher überlebte seinen jüngeren Freund zehn Jahre, und fuhr so anhaltend fort in seiner Laufbahn als dramatischer Dichter thätig zu seyn, daß verschiedne

Stücke von ihm erst nach seinem Tode auf die Bühne gebracht, und einige unfertig hinterlassene von fremder Hand vollendet wurden. Die unter beyder Namen gesammelten Stücke belaufen sich über funfzig; es ist also wahrscheinlich, daß von dieser beträchtlichen Anzahl vielleicht die Hälfte als die Arbeit Fletchers allein betrachtet werden muß. Beaumonts und Fletchers Werke erschienen erst eine geraume Zeit nach ihrem Tode, die Herausgeber haben sich nicht damit bemüht, den Antheil eines jeden kritisch zu sondern, noch weniger über die etwanige Verschiedenheit ihres Talents Aufschlüsse zu geben. Einige Zeitgenossen haben Fletchern insbesondere kühnen Schwung der Einbildungskraft, und seinem Freunde reifes Urtheil zugeschrieben; jener war nach ihrer Meynung eigentlich das erfinderische Genie, dieser der lenkende und mäßigende Kunstrichter. Allein diese Angabe gründet sich auf nichts. Es ist jetzt unmöglich, die Hand eines jeden an sichern Kennzeichen zu unterscheiden, und es verlohnt sich auch nicht der Mühe. Alle ihnen zugeschriebnen Stücke, mögen sie nun von einem allein, oder von beyden zusammen herrühren, sind in demselben

Geiste und in derselben Manier gedichtet. Es ist also wahrscheinlich, daß nicht das Bedürfniß, ihre beyderseitigen Mängel zu ergänzen, sondern vielmehr eine große Aehnlichkeit der Sinnesart sie bewog, sich so anhaltend zu verbinden.

Beaumont und Fletcher begannen ihre Laufbahn bey Lebzeiten Shakspeare's, Beaumont starb noch vor ihm, und Fletcher überlebte ihn nur um neun Jahre. Aus einigen parodirenden Anspielungen läßt sich schließen, daß sie eben keine übermäßige Ehrerbietung vor ihrem großen Vorgänger hatten, von dem sie doch so vieles gelernt, und aus dem sie unläugbar manche einzelne Gedanken entlehnt haben. Sie folgten seinem Beyspiel in der ganzen Form ihrer Schauspiele, unbekümmert um Ben Jonsons abweichende Grundsätze und um die Nachahmung der Alten. Sie schöpften wie er aus Novellen und Romanen, sie ließen pathetische und burleske Auftritte mit einander abwechseln, und suchten durch die Verknüpfung der Vorfälle den Eindruck des Außerordentlichen und Wunderbaren zu erregen. Ihre Absicht, Shakspeare'n in derselben Gattung zu überbieten, liegt oft deutlich genug am Tage;

ihre lobenden Zeitgenossen gehn geradezu mit der Sprache heraus, stellen Shakspeare weit gegen Beaumont und Fletcher zurück, und behaupten, durch diese sey die englische Bühne erst zu ihrer Vollkommenheit gebracht worden. In der That verdunkelten sie in einem gewissen Grade Shakspeare's Ruhm in dem nächsten Menschenalter nach ihm, und noch unter Carl dem Zweyten besaßen sie eine größere Popularität als er; der Fortgang der Zeiten hat alles wieder in die gehörige Ordnung gebracht. Da auf dem Theater selbst das Vortrefflichste durch häufige Wiederholung sich abnutzt, und die Neuheit einen großen Reiz hat, so ist die dramatische Kunst dem Einfluß der Mode sehr unterworfen; sie ist mehr als andre Zweige der Litteratur und schönen Kunst der Gefahr ausgesetzt, schnell vom großen einfachen Styl zu einer schimmerreichen und oberflächlichen Manier über zu gehen

In der That waren Beaumont und Fletcher Männer von den ausgezeichnetsten Talenten, es fehlte ihnen fast nichts als tiefer Ernst des Gemüthes und eine gewisse künstlerische Weisheit, die in allem Maß hält, um einen Platz neben den größten

dramatischen Dichtern aller Nationen zu verdienen. Sie besaßen eine ungemeine Fruchtbarkeit und Biegsamkeit des Geistes, und eine glückliche Leichtigkeit, die nur allzu oft in Leichtsinn ausartete. Die höchste Vollkommenheit haben sie fast nirgends erreicht, ich möchte behaupten, sie haben sie nicht einmal geahndet; aber mehrentheils scheinen sie ganz nahe daran zu seyn. Und warum blieb es ihnen versagt den letzten Schritt zu thun? Die Poesie war für sie nicht eine innre Andacht des Gefühls und der Einbildungskraft, sondern ein Mittel zu glänzendem Erfolge. Sie gingen zuvörderst auf die Wirkung, die dem großen Künstler von selbst zufallen muß, wenn er vor allen Dingen darauf bedacht ist, sich selbst zu befriedigen. Schauspieler waren sie nicht *) wie die meisten ihrer Vorgänger; aber sie lebten in der Nähe des Theaters, in beständigem Verkehr damit, und sie verstanden sich vor-

*) In dem von Jakob dem Ersten ertheilten Privilegium der königlichen Schauspieler wird neben Shakspeare Lawrence Fletcher als Vorsteher der Gesellschaft genannt. Der Dichter hieß John Fletcher. War jener vielleicht ein Bruder oder naher Verwandter von ihm?

trefflich darauf. Auch kannten sie ihre Zeitgenossen aus dem Grunde, allein sie fanden es bequemer, dem Publicum gefällig entgegenzukommen, als es wie Shakspeare zu sich emporzuheben. Sie lebten in einem kräftigen Zeitalter, welches leichter Ausschweifungen jeder Art verzieh, als Schwäche und Kälte. Sie ließen sich daher niemals von poetischen noch moralischen Bedenklichkeiten aufhalten, und diese Zuversicht kam ihnen zu Statten: sie gleichen gewissermaßen Nachtwandlern, die bey verschloßnen Augen auch auf gefährlichen Wegen nicht fallen. Selbst wenn sie das verkehrteste unternehmen, so greifen sie es mit einem gewissen Geschick an. Bey anfangender Ausartung der dramatischen Kunst verlieren die Zuschauer zuerst die Fähigkeit, ein Schauspiel im Ganzen zu beurtheilen; auf die Harmonie der Zusammensetzung, auf das richtige Verhältniß aller Theile wenden Beaumont und Fletcher daher den wenigsten Fleiß. Nicht selten lassen sie eine glücklich gemachte Anlage fahren, und scheinen sie beynah zu vergessen, sie bringen etwas anders an, was an sich gefallen und unterhalten kann, aber nicht an diese Stelle gehört, und nicht

vorbereitet ist. Sie spannen immer die Neugier, oftmals die Theilnahme, sie reißen mit sich fort; jedoch erregen sie die Erwartung besser als sie sie zu befriedigen wissen. So lange man sie liest, fühlt man sich lebhaft getroffen, aber es bleiben wenig unvergeßliche Eindrücke davon zurück. Am meisten mislingt es ihnen mit ihren tragischen Ansprüchen, weil sie das Gefühl nicht genug aus den Tiefen der menschlichen Natur schöpfen, und die Betrachtung nicht genug auf die menschlichen Schicksale im allgemeinen hinlenken; weit vorzüglicher sind sie im Komischen, und in den ernsthaften und pathetischen Darstellungen, welche die Mitte zwischen dem Komischen und Tragischen einnehmen. Die Character sind oft mit einer gewissen Willkühr angelegt, und werden sich selbst ungetreu, wenn es dem Dichter nach seinen augenblicklichen Bedürfnissen bequem fällt; in der äußerlichen Erscheinung haben sie Haltung genug. Den ganzen Nachdruck ihres Talents wenden Beaumont und Fletcher auf Gemählde der Leidenschaften; allein sie lassen sich wenig mit der geheimen Geschichte des Herzens ein: sie übergehen die ersten Regungen und die allmähliche Steigerung

eines Gefühls; sie fassen es gleich in seinen höchsten Graden auf, und entwickeln alsdann dessen Symptome bis zur Täuschung ergreifend, nur mit einer übertriebenen Kraft und Fülle. Wenn aber auch ihr Ausdruck nicht immer die strengste Wahrheit hat, so scheint er doch immer natürlich: alles hat freye Bewegung, nichts ist mühsam erzwungen oder weit hergeholt, wenn es auch noch so seltsam auffällt. Sie vereinigen durchaus in ihrem Dialog den vertraulichen Ton des wirklichen Umgangs und den Schein der augenblicklichen Eingebung mit poetischem Schwunge. Sie gehen zwar auf eben die beliebte Natürlichkeit aus, welche einigen Schauspieldichtern unsrer Zeit so große Gunst gewonnen hat; aber diese suchten sie in der Entfernung aller erhebenden Fantasie, und mußten daher nothwendig in Plattheit verfallen. Beaumont und Fletcher paaren meistens die Natürlichkeit mit der Fantasterey, so gelingt es ihnen, das Gemeine als außerordentlich vorzustellen, und ein gewisses Trugbild des Idealischen zu retten. Die Sittlichkeit dieser Schriftsteller ist zweydeutig. Nicht als ob sie nicht Seelengröße und Güte, und auf der andern Seite

Niedrigkeit und Bosheit mit starken Farben contrastirten, nicht als ob sie nicht gewöhnlich mit der Beschämung oder Bestrafung der letzten endigten; aber zu oft wird mit Edelmuth Prunk getrieben, wo nur von Pflicht und Rechtlichkeit die Rede seyn sollte. Alles Gute und Vortreffliche geht in ihrer Schilderung mehr aus wandelbaren Aufwallungen hervor als aus festen Grundsätzen; sie scheinen die Tugenden in das Blut zu verlegen; und ganz dicht daneben brüsten sich bloß selbstische und instinktartige Triebe, als wären sie vornehmerer Abkunft. Es giebt eine unheilbar gemeine Seite der menschlichen Natur, welcher sich der Dichter immer nur mit einer gewissen Schamhaftigkeit nähern sollte, wenn er nicht umhin kann sie wahrnehmen zu lassen; Beaumont und Fletcher hingegen gönnen der Natur gar keinen Schleyer. Sie gehen über alles gerade mit der Sprache heraus, sie machen den Zuschauer zum unwilligen Vertrauten von allem, was edlere Gemüther sogar vor sich selbst verheimlichen. Was sich diese Dichter daher von Seiten der Unanständigkeit erlauben, das übersteigt alle Vorstellung. Die Zügellosigkeit in den Reden ist das geringste; viele

Auftritte, ja ganze Verwickelungen sind so angelegt, daß schon der bloße Gedanke davon, geschweige denn der Anblick, die Sittsamkeit aufs gröbste beleidigt. Aristophanes ist ein verwegner Dollmetscher der Sinnlichkeit, aber wie die griechischen Bildhauer in den Gestalten der Satyrn u. s. w., verweist er sie in das bloß thierische Gebiet, wohin sie gehört; nach der damaligen Sittenlehre beurtheilt, ist er weit unanstößiger. In einer ganz andern Sphäre legen Beaumont und Fletcher die unsaubre und ekelhafte Haushaltung des Lasters zur Schau, ihre Compositionen gleichen dem Tuch voll reiner und unreiner Thiere im Gesicht des Apostels. Dieß war der allgemeine Hang der dramatischen Schriftsteller unter Jakob und Carl dem Ersten. Es ist als ob sie geflissentlich den Puritanern hätten Recht geben wollen, welche behaupteten, die Theater seyen eben so viele Schulen der Verführung und Kapellen des Teufels.

Denen, welche bloß zu ihrer Unterhaltung und allgemeinen Geistesbildung lesen, kann man Beaumonts und Fletchers Werke nur mit Einschränkung empfehlen. Für den ausübenden Künstler hingegen und für den kritischen Kenner der dramatischen

Kunst ist unendlich viel daraus zu lernen, sowohl von Seiten ihrer Vorzüge als ihrer Ausschweifungen. Eine ausführliche Zergliederung eines oder des andern von ihren Werken, wozu uns hier der Raum gebricht, würde dieß in das hellste Licht setzen. Für die Vorstellung hatten diese Stücke zu ihrer Zeit die Bequemlichkeit, daß dazu nicht so große Schauspieler erfoderlich sind, wie zu den Hauptrollen von Shakspeare's Stücken. Um sie heut zu Tage wieder auf die Bühne zu bringen, müßten die meisten ganz umgeschmolzen werden, bey einigen könnte man mit Weglassen, Mäßigen und Reinigen abkommen *).

Eine besondre Erwähnung verdienen die zwey edlen Vetter (Two noble kinsmen) weil sie von Shakspeare und Fletcher gemeinschaftlich herrühren sollen. Ich sehe keinen Grund, diese Angabe zu bezweifeln; das Stück ist zwar erst nach dem Tode beyder erschienen, aber in welcher Absicht

*) So viel ich weiß, ist bis jetzt nur ein einziges auf dem deutschen Theater, nämlich Rule a wife and have a wife, von Schröder bearbeitet unter dem Titel: Stille Wasser sind tief: welches, gut aufgeführt, immer viel Beyfall gefunden hat.

hätte der Herausgeber oder Drucker dieß betrügerischer Weise vorgeben sollen, da Fletchers Name damals wenigstens eben so berühmt oder noch berühmter als Shakspeare's war? Wäre es die Arbeit Fletchers allein, so müßte man es unstreitig für das vortrefflichste unter seinen ernsten und historischen Stücken erklären. Indessen es würde parteyisch seyn, einem sonst talentvollen Schriftsteller ein Werk deswegen abzusprechen, weil es zu gut für ihn sey. Könnte nicht Fletcher, der in den Gedanken und Bildern nicht selten einige Verwandtschaft mit Shakspeare zeigt, einmal das Glück gehabt haben, sich ihm mehr zu nähern als gewöhnlich? Noch mislicher wäre es, auf die Aehnlichkeit einzelner Stellen mit Shakspeareschen zu fußen. Dieß könnte vielmehr eine Spur der Nachahmung seyn. Ich gründe mich also bloß auf die historische Angabe, die vermuthlich von einer Ueberlieferung der Schauspieler herrührt. Es giebt Kenner der Mahlerey, die bey den Gemählden Raphaels, welche, wie bekannt, nicht immer ganz von seiner Hand ausgeführt sind, auf sich nehmen zu entscheiden, was Francesco Penni oder Giulio Romano oder irgend ein andrer Schüler daran gemahlt.

Ich wünsche ihnen Glück zu der Feinheit ihrer Unterscheidung; sie sind dabey wenigstens sicher vor der Gefahr widerlegt zu werden, weil es an Nachrichten fehlt. Ich möchte diese Kenner jedoch daran erinnern, daß Giulio Romano sich durch eine Copie des Andrea del Sarto nach Raphael hintergehen ließ, und zwar in Absicht auf ein Bild, woran er selbst mitgemahlt hatte. Der vorliegende Fall ist indessen eine noch weit verwickeltere Aufgabe der Kritik. Der Entwurf von Raphaels Bildern rührte wenigstens von ihm allein her, und nur die Ausführung wurde theilweise seinen Schülern überlassen. Um aber auszumitteln, was an den zwey edlen Vettern Shakspeare'n gehören kann, müßte man nicht nur die Verschiedenheit der Hände in der Ausführung unterscheiden, sondern Shakspeare's Einfluß auf die Anlage des Ganzen bestimmen. Wenn er sich aber einmal zur Hervorbringung eines Werkes mit einem andern Dichter vereinigte, so wird er sich auch in einem gewissen Grade nach dessen Ansichten haben bequemen, und darauf Verzicht thun müssen, seine innerste Eigenthümlichkeit kund zu geben. Soll ich unter so vielen Gründen zum

Zweifeln dennoch irgend einen Ausspruch wagen, so glaube ich Shakspeare's Geist in einer gewissen idealischen Reinheit wahrzunehmen, die dieses Stück vor Fletchers übrigen voraus hat, und in der gewissenhaften Treue, womit die aus Chaucers Palämon und Arcites entlehnte Geschichte behandelt ist. Im Styl dürfte Shakspeare's Hand an einer an Dunkelheit gränzenden Kürze und Gedankenfülle am ersten erkennbar seyn; in der Farbe des Ausdrucks haben sonst alle damaligen Dichter viel Aehnlichkeit mit einander. Die ersten Aufzüge sind am sorgfältigsten ausgearbeitet, nachher dehnt sich das Stück auf epische Art in die Länge; das dramatische Gesetz, die Handlung gegen den Schluß zu beschleunigen, ist nicht genugsam beobachtet. Die Rolle der Tochter des Schließers, deren Wahnsinn kunstlos in lauter Monologen fortgeführt wird, ist gewiß nicht von Shakspeare, man müßte denn annehmen, er habe seine eigne Ophelia überbietend nachahmen wollen.

Uebrigens war die Sitte damals sehr allgemein, daß zwey oder gar drey Dichter sich zu einem Schauspiele vereinigten. Außer dem beständigen Beyspiele

von Beaumont und Fletcher finden sich eine Menge andre. Die Berathschlagungen über die Anordnung des Plans wurden meistens bey fröhlichen Gelagen in öffentlichen Häusern vorgenommen, wo es einmal einem der Theilnehmer widerfuhr, weil er in poetischer Trunkenheit ausgerufen hatte: „Ich will es unternehmen, den König umzubringen!“ als Hochverräther verhaftet zu werden, bis das Misverständniß sich aufklärte. Für die leichteren Gattungen, welche geselliger Witz beleben muß, mag diese Art der Composition gut seyn, überhaupt in Absicht auf theatralische Wirkung mögen vier Augen mehr sehn als zwey, und gegenseitige Einwendungen mögen die geschicktesten Mittel ausfinden helfen. Die höchste dichterische Begeisterung dürfte aber vielmehr einsiedlerisch als mittheilsam seyn, denn sie sucht immer den Ausdruck für etwas unaussprechliches, was durch einzelne Worte nur geschwächt und zerstreut wird, und was sie nur durch den Gesammt-Eindruck des vollendeten Kunstwerks erreichen kann, dessen Idee ihr vorschwebt.

Ein unvergleichliches und in seiner Art einziges Werk von Beaumont und Fletcher ist der Ritter

von der brennenden Mörserkeule (the Knight of the burning pestle). Es ist eine Parodie der Ritterromane, der Gedanke des Ganzen ist aus dem Don Quixote entlehnt, aber die Nachahmung ist mit solcher Freyheit behandelt und auf Spensers Feenkönigin insbesondre gewandt, daß sie für eine zweyte Erfindung gelten kann. Aber die eigentlich sinnreiche Neuheit des Stückes besteht in der Zusammenstellung dieser Ironie über einen chimärischen Misbrauch der Poesie mit einer andern gerade entgegengesetzten Ironie über die Unfähigkeit irgend eine Dichtung und die dramatische Form insbesondere zu begreifen. Ein Gewürzkrämer und seine Frau kommen als Zuschauer aufs Theater, sie sind unzufrieden mit dem Stück, das eben angekündigt wird, sie verlangen ein Schauspiel zu Ehren der Bürgerschaft, und Ralph, ihr Lehrbursche, soll die Hauptrolle darin spielen. Man willfahrt ihnen, aber sie sind damit noch nicht zufrieden, machen über alles ihre Bemerkungen, und reden den Schauspielern immerfort darein. Schon Ben Jonson hatte erdichtete Zuschauer zur Schau gestellt, aber es waren entweder wohlwollende Erklärer oder unge-

schickte Tadler der Absichten des Dichters: sie führten also immer nur seine eigne Sache. Der Gewürzkrämer und seine Frau hingegen repräsentiren eine ganze Gattung, nämlich die unpoetischen und von Kunstsinn entblößten Zuschauer. Die Illusion wird bey ihnen zum leidentlichen Irrthume, das Vorgestellte wirkt auf sie als wäre es wirklich, sie sind dabey dem Eindrucke jedes Augenblicks hingegeben und nehmen Partey für oder wider die Personen. Auf der andern Seite zeigen sie sich aller ächten Illusion, d. h. der lebhaften Versetzung in den Geist der Dichtung unfähig: Ralph, wie heldenmäßig und ritterlich er sich auch gebehrden mag, bleibt für sie immer Ralph, ihr Lehrbursche, und sie maßen sich an, nach augenblicklichen Einfällen Auftritte zu verlangen, die ganz aus dem Plane des angefangnen Stücks herausgehn. Kurz, die Ansichten und Zumuthungen, womit die Dichter oft von einem prosaischen Publicum belästigt werden, sind auf das geistreichste und ergötzlichste in diesen Caricaturen von Zuschauern personifizirt.

Die treue Schäferin, eine Pastorale, wird von einigen englischen Kritikern sehr gerühmt,

weil sie allerdings mit großem Fleiß in gereimten und zum Theil lyrischen Versen ausgearbeitet ist. Mir scheint es ein ganz verfehltes Werk zu seyn. Fletcher wollte auch einmal classisch seyn, und that seinem natürlichen Talente Gewalt an. Vermuthlich hatte er die Absicht, Shakspeare's Sommernacht-Traum zu überbieten, aber er hat eine eben so schwerfällige Dichtung ans Licht gebracht, als jene leicht und lustig ist. Das Stück ist mit Mythologie und landschaftlichen Schilderungen überladen, untheatralisch, und dabey so weit entfernt von dem ächten Ideal der Schäferwelt, daß es vielmehr die größten Gemeinheiten enthält. Man könnte es eine sehr unsittsame Lobpreisung der Keuschheit nennen. Ich will hoffen, daß Fletcher Guarini's Pastor fido nicht gekannt hat, sonst wäre sein Misgriff noch weniger zu entschuldigen.

Es fehlt uns hier an Raum, von den übrigen Werken Beaumonts und Fletchers im einzelnen zu reden, wiewohl sie zu vielen lehrreichen Bemerkungen Anlaß geben können. Im Ganzen kann man von diesen Schriftstellern sagen, sie haben sich einen prächtigen Palast erbaut, aber nur in den Vorstäd-

ten der Poesie, während Shakspeare im Mittelpunkte der Hauptstadt seinen königlichen Sitz hat.

Massingers Andenken ist noch vor kurzem durch eine Ausgabe seiner Werke erneuert worden. Einige Litteratoren wollen ihn über Beaumont und Fletcher stellen, als hätte er sich der Vortrefflichkeit Shakspeare's mehr angenähert als diese. Ich kann dieß nicht finden. Er scheint mir die größte Aehnlichkeiten mit jenen beyden zu haben, in der Anlage der Stücke, im Ton der Sitten, auch in der Sprache und in dem vernachläßigten Versbau. Ich würde es nicht unternehmen, an innern Kennzeichen zu unterscheiden, ob ein Schauspiel von Massinger oder von Beaumont und Fletcher herrührt. Dieß gilt auch von andern Zeitgenossen, z. B. von Shirley, von dem wirklich ein paar Stücke sich unter die Anzahl der den beyden letztgenannten zugeschriebnen Werke eingeschlichen haben sollen. Es gab damals, wie schon gesagt, eine Schule der dramatischen Kunst in England, eine Schule, deren unsichtbares und allzu oft verkanntes Oberhaupt Shakspeare war; denn Ben Jonson war fast ohne Nachfolger geblieben. Der Manier ist es eigen, die

Züge persönlicher Originalität zu verwischen, und die Hervorbringungen verschiedner Künstler einander ähnlich zu machen; und von Manier kann keiner der nach Shakspeare aufgetretnen dramatischen Dichter dieses Zeitalters freygesprochen werden. Wenn man indessen ihre Werke neben die des folgenden Zeitalters stellt, so wird man zwischen ihnen ungefähr dasselbe Verhältniß gewahr, wie zwischen den Mahlereyen aus der Schule des Michelangelo und denen aus der letzten Hälfte des siebzehnten und der ersten des achtzehnten Jahrhunderts. Beyde sind manierirt, aber die Manier in jenen trägt noch die Spuren eines erhabnen Ursprungs in der ersten Geschlechtsfolge an sich, in diesen ist alles kleinlich, geziert, leer und oberflächlich. Ich wiederhole es: in einer allgemeinen Geschichte der dramatischen Kunst ist die erste Periode des englischen Theaters die einzig bedeutende. Die Schauspiele der unbekanntesten Schriftsteller dieser Zeit (ich wage es zu versichern, ohne sie bey weitem alle zu kennen) sind lehrreicher für die Theorie und merkwürdiger als die berühmtesten aus allen späteren Zeiten.

Bey dem bisher geschilderten Zustande blieb es

ungefähr unter der Regierung Carl des Ersten, bis im Jahre 1647 die Strafpredigten der Puritaner, die lange gegen das Theater gemurmelt und hierauf laut gedonnert hatten, sich in Gesetze verwandelten. Schauspiele aufführen und sogar ansehen, wurde bey harter Strafe untersagt. Nun erfolgte ein bürgerlicher Krieg, und hiebey ereignete sich der außerordentliche Fall, daß die Schauspieler, die sonst, unbekümmert um die Regierungsform, nur für die friedliche Unterhaltung ihrer Mitbürger zu sorgen pflegen, nothgedrungen eine politische Partey ergriffen, deren Interesse mit dem ihrer eignen Erhaltung auf das genaueste zusammenhing. Fast alle nahmen Dienste in der Armee des Königs, viele kamen für die gute Sache um, die Ueberlebenden kehrten nach London zurück, und fuhren fort, ihre Kunst insgeheim auszuüben. Aus den Trümmern aller bisherigen Schauspieler-Gesellschaften bildete sich eine einzige, die zuweilen, jedoch mit großer Vorsicht, auf den Landsitzen der Großen in der Nähe von London Vorstellungen gab. Denn unter allen Seltsamkeiten, welche der damalige gewaltsame Zustand der Dinge hervorbrachte, war auch diese, daß

es für einen Beweis der Anhänglichkeit an die alte Verfassung galt, Schauspiele zu lieben, zu belohnen und in seiner eignen Wohnung zu beherbergen. Zum Glück verstanden sich die Puritaner noch nicht so gut auf die Wichtigkeit der Bücher-Censur, wie man es seitdem gelernt hat: sonst hätten die noch ungedruckten dramatischen Hervorbringungen der vorhergehenden Zeit auch nicht im Druck erscheinen dürfen, und vieles würde ohne Zweifel unwiderbringlich verlohren gegangen seyn. Diese finstern Fanatiker waren so sehr Feinde alles Schönen, daß sie nicht nur jede freye Geistesergötzung, was irgend das Leben schmücken kann, insbesondere das Schauspiel, als einen öffentlichen Baals-Dienst verfolgten, sondern sogar der Kirchenmusik, als einem dämonischen Geheul, die Ohren verstopften. Hätte ihre Herrschaft sich länger behauptet, so müßte England in eine unheilbare Barbarey verfallen seyn: die Unterdrückung des Theaters dauerte bis zum Jahre 1660, als mit Carl dem Zweyten die freye Ausübung aller Künste wiederkehrte.

Es ist genugsam bekannt, welchen Einfluß auf die Sitten und den Zeitgeist die Regierung dieses

Königs und die natürliche Rückwirkung gegen die zuvor herrschende Partey hatte. Wie die Puritaner die republicanischen Grundsätze und den Religions-Eifer hassenswürdig gemacht hatten, so schien der leichtsinnige Monarch recht dazu gebohren, dem Königthum alle Achtung zu verscherzen. In seinem Gefolge überschwemmten England fremde Thorheiten und Laster. Der Hof gab den Ton der unverhehlensten Sittenlosigkeit an, und dieß Beyspiel griff um so weiter um sich, weil man durch eine eben so ausgelassene Denkart und Lebensweise seinen Eifer für die neue Ordnung der Dinge zu bewähren glaubte. Der Fanatismus der Republicaner war von wahrhafter Strenge der Sitten begleitet gewesen, man fand daher nichts bequemer als sich durch den ausschweifenden Hang zu allen erlaubten oder unerlaubten Vergnügungen zum Royalisten zu stempeln. Nirgends wurde das Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten verkehrter nachgeahmt. Die am französischen Hofe herrschende Galanterie war nicht ohne Zurückhaltung und ohne Zartgefühl; man sündigte, wenn ich so sagen darf, noch mit einiger Würde, und niemand wagte das Ehrwürdige anzuta-

sten, wenn seine Handlungen auch nicht in Uebereinstimmung damit waren. Die Engländer spielten eine ihnen ganz unnatürliche Rolle, und spielten sie daher mit Ungeschick: sie warfen sich schwerfällig in den Leichtsinn; sie verwechselten überall die gröbste Zügellosigkeit mit freyer Aufgewecktheit des Geistes, und sahen nicht ein, daß die Art von Grazie, die bey der Verderbtheit noch möglich ist, mit dem letzten Schleyer, den sie abwirft, verschwindet.

Es ist leicht einzusehen, welche Wendung eine unter solchen Auspizien unternommene neue Bildung des Geschmacks nehmen mußte. Man besaß keine Kennerschaft in den schönen Künsten, man begünstigte sie bloß wie andre auswärtige Moden und Erfindungen des Luxus. Man fühlte weder ein wahres Bedürfniß der Poesie, noch hatte man Sinn dafür: man wollte nur auf eine glänzende und flüchtige Art unterhalten seyn. Das Theater, das in seiner vormaligen Einfalt bloß durch die Vortrefflichkeit der dramatischen Werke und der Schauspieler die Zuschauer angezogen hatte, wurde jetzt mit allen seitdem üblichen Zuthaten ausgerüstet:

allein was es an äußerm Schmucke gewann, verlor es an innerm Werthe.

Sir William Davenant war es, dem das englische Theater bey seiner Erneuerung nach der oft erwähnten Unterbrechung die neue Einrichtung verdankt, wenn anders dieses Wort hier angebracht ist. Er führte das italiänische System der Decoration ein, das Costum, so gut oder schlecht man sich damals darauf verstand, die Opernmusik und überhaupt den Gebrauch des Orchesters. Carl der Zweyte hatte ihn zu diesem Unternehmen mit ausgedehnten Privilegien versehen. Davenant war zugleich eine Art von Glücksritter und von schönem Geist, und auf alle Weise der königlichen Gunst werth, zu welcher niemals Würde des Characters eine Bedingung war. Er gab sich mit allem ab, was das Bedürfniß eines mannigfaltigen Theater-Repertoriums erfodern kann; er machte Umarbeitungen alter Stücke, schrieb eigne Schauspiele, Opern, Prologe u. s. w. Aber von allen seinen Arbeiten ist nichts der verdienten Vergessenheit entgangen.

Bald wurde Dryden der Held der Bühne, und blieb es eine geraume Zeit hindurch. Dieser

Mann hat durch seinen Einfluß auf die Festsetzung des Versbaues und der Diction, wenigstens in den gereimten Versen, einen mit seinem wahren Verdienst ganz unverhältnißmäßigen Ruhm erworben. Wir lassen es hier dahin gestellt seyn, ob seine Uebersetzungen der lateinischen Dichter nicht bloß manierirte Paraphrasen sind, ob seine politischen Allegorien, nachdem das Interesse der Parteyen erloschen ist, sich ohne die größte Langeweile lesen lassen; aber seine Schauspiele sind, in Bezug auf seinen großen Ruhm betrachtet, unglaublich schlecht. Dryden hatte eine fließende und leichte Versification, er besaß ziemlich viel aber unverdaute Kenntnisse, und dabey die Gabe, dem von allen Seiten her entlehnten einen gewissen Schein der Neuheit zu geben. Allein was er ohne wahre Tiefe des Geistes hätte leisten können, verdarb er noch durch die nachläßige Uebereilung, womit er schrieb: seine dienstbare Muse war der Nothbehelf eines unordentlichen Lebens. Dabey hatte er eine ungemeßne Eitelkeit, manchmal verkleidet er sie in demüthigen Prologen, andremale geht er mit der Sprache heraus, und erklärt zuversichtlich, daß er es besser als

Shakspeare, Fletcher und Jonson (die er ungefähr auf die gleiche Höhe stellt) gemacht zu haben vermeyne; das Verdienst davon müsse aber der Verfeinerung und den Fortschritten des Zeitalters zugeschrieben werden. Ey ja! das Zeitalter! Als ob das der Elisabeth in Vergleich mit dem, worin Dryden lebte, nicht in allen Stücken „Hyperion bey 'nem Satyr" gewesen wäre! Dryden spielte auch den Kritiker: er stattete seine Stücke reichlich mit Vorreden und Abhandlungen über die dramatische Poesie aus, worin er über Shakspeare's und Fletcher's Genie und über Corneille's ganz entgegengesetztes Beyspiel, über die originelle Kühnheit der brittischen Bühne und über die Regeln des Aristoteles und Horaz verwirrt durch einander schwatzt. Ein eben so verworrenes Gemisch war denn auch seine Ausübung der dramatischen Kunst. Er bildete sich ein, eine neue Gattung erfunden zu haben, nämlich das heroische Schauspiel: als ob nicht von jeher das Trauerspiel seiner Natur nach heroisch gewesen wäre! Wenn man aber ein heroisches Drama sucht, das dennoch nicht eigentlich tragisch sey, so hatten es die Spanier längst in der größten Voll-

kommenheit besessen. Bey der ungemeinen Fertigkeit im Reimen, die Dryden hatte, kostete es ihm wenig Mühe, seine meisten ernsthaften Stücke ganz in gereimten Versen abzufassen. Allein dieß war eine höchst unglückliche Neuerung. Die zehnsylbigen gereimten Verse vertreten bey den Engländern ungefähr die Stelle der Alexandriner; sie haben mehr Freyheit als diese in den Abschnitten, dagegen fehlt ihnen die Abwechselung der männlichen und weiblichen Reime; sie gehen eben so paarweise einher wie die französischen Alexandriner, und von Seiten der Sylbenmessung sind sie noch einförmiger symmetrisch. Sie geben daher dem Dialog unvermeidlich eine große Steifheit. Die Weise der ältern englischen Dramatiker, sich im ganzen der reimlosen Jamben zu bedienen, und nur dann und wann Reime einzumischen, war unendlich vorzüglicher. Auch hat man in der Folge den Reim nur allzu ausschließend verworfen.

Dryden's Plane sind bis zur Abgeschmacktheit unwahrscheinlich, die Vorfälle sind darin gedankenlos zusammengewürfelt, die seltsamsten Theaterstreiche fallen unaufhörlich aus den Wolken. Von

Character-Schilderung kann nicht die Rede seyn; in seinen Personen ist nicht ein Funke Natur. Leidenschaften, verbrecherische und edelmüthige Gesinnungen fließen ihnen mit gleichgültiger Leichtigkeit von den Lippen, ohne je im Herzen gewohnt zu haben; am meisten gefallen sie sich in heroischen Großprahlereyen. Der Ton des Ausdrucks ist abwechselnd platt und bis zum Unsinn bombastisch, häufig auch beydes zugleich: der Dichter gleicht einem Menschen, der auf Stelzen in einem Moraste spazieren geht. Seinen Witz läßt er in geschraubten Sophistereyen, seine Einbildungskraft in übel angebrachten weitläufigen Gleichnissen glänzen. Alle diese Fehler hat der Herzog von Buckingham in seinem Lustspiel, die Schauspiel-Probe, (the Rehearsal) lächerlich gemacht: unter dem Namen Bayes ist Dryden gemeynt, wiewohl einige Züge von Davenant und andern gleichzeitigen Schriftstellern beygemischt sind. Die Einkleidung dieser kritischen Satire könnte künstlicher und mannichfaltiger seyn; von Seiten des Gehalts aber ist sie vortrefflich, und die einzelnen Parodien sind sehr lustig und geistreich. Der Geschmack an diesen verkehrten

Manieren war jedoch zu herrschend, als daß das Ansehen eines so witzigen Kopfes, der zugleich ein Großer des Reichs war, ihm hätte Einhalt thun können.

Jüngere Mitwerber Dryden's im Trauerspiel waren Otway und Lee. Otway lebte in der Dürftigkeit und starb jung: unter günstigeren Umständen hätte er vielleicht mehr geleistet. Seine ersten Stücke in gereimten Versen sind Nachahmungen von Dryden's Manier; er hat auch Racine's Berenice bearbeitet. Zwey Stücke von ihm in reimlosen Versen haben sich auf der Bühne erhalten: die Waise und das gerettete Venedig. Es fehlt viel daran, daß diese Trauerspiele gut zu nennen wären, aber es ist Anlage darin, besonders in dem letzten, und unter viel leerer Declamation finden sich einige wahrhaft pathetische Züge. Wie wenig Otway die wahren Regeln der Composition verstand, kann man schon daraus schließen, daß er in seinen Cajus Marius die Hälfte der Szenen von Shakspeare's Romeo und Julia wörtlich oder mit entstellenden Veränderungen übertragen hat. Es läßt sich nichts widersinnigeres denken als eine

solche Episode in römischen Sitten und in einem historischen Schauspiele. Dieß unverschämte Plagiat wird keineswegs dadurch entschuldigt, daß er es eingesteht.

Dryden hat verschiedne Stücke von Shakspeare umgearbeitet, wie sich denn damals und noch lange nachher jedermann für fähig dazu hielt. Er schrieb auch Lustspiele, aber Wicherly und Congreve machten sich zuerst in dieser Gattung einen Namen. Das gemischte romantische Drama wurde jetzt ganz bey Seite gesetzt, alles sollte entweder Trauerspiel oder Lustspiel seyn. Die Geschichte jeder dieser beyder Gattungen läßt sich also besonders abhandeln, wenn anders etwas, wobey keine fortgehende Entwickelung, sondern bloß Stillstand oder gar Rückschritt und ein unsichres Schwanken nach allerley Richtungen zu bemerken ist, eine Geschichte hat. Indessen haben die Engländer unter Carl dem Zweyten und der Königin Anna bis gegen die Mitte des achtzehntenten Jahrhunderts eine Reihe von Lustspieldichtern gehabt, die sich gemeinschaftlich abhandeln lassen, weil die bedeutendste Verschiedenheit

unter ihnen bloß von einem äußern Umstande, nämlich dem wechselnden Ton der Sitten herrührt.

Ich habe an andern Stellen dieser Vorlesungen gezeigt, daß die Zierlichkeit der Form im Lustspiel von der größten Wichtigkeit ist, weil es durch den Mangel an Sorgfalt von dieser Seite leicht in eine bloß prosaische Nachahmung des Wirklichen ausartet, wobey denn weder von Poesie noch von Kunst überhaupt die Rede seyn kann. Die englischen Lustspiele sind aber gerade in der Form sehr vernachlässigt. Zuvörderst sind sie sämmtlich in Prosa geschrieben. Wie ein englischer Kritiker mit Grunde bemerkt, hat die Verbannung der Verse aus dem Lustspiele sogar auf den Versbau im Trauerspiele nachtheilig gewirkt. Die älteren Dramatiker wußten den Ton ihrer Jamben beliebig herauf und herunter zu stimmen; durch die Entfernung dieser Versart vom vertraulichen Dialog ist sie pomphafter und ungelenker geworden. Es ist wahr, Shakspeare's komische Szenen sind meistens ebenfalls in Prosa geschrieben; aber im gemischten Schauspiel, das eine ernsthafte, wunderbare oder pathetische Seite hat, dient die Prosa neben der erhöhten Sprache

der Verse den Gegensatz zwischen der gemeinen und der idealischen Gesinnung zu bezeichnen; sie wird ein positives Mittel der Darstellung. Durchgängige Prosa im Lustspiel hingegen ist nichts als die natürliche Sprache, auf die der Dichter keinen Kunstfleiß gewandt hat, um sie bey einer scheinbar genauen Nachahmung dennoch zu verfeinern und abzuglätten! es ist jene Prosa, die Moliere's bürgerlicher Edelmann sein Leben lang gesprochen hatte, ohne es nur zu argwohnen.

Ferner binden sich die englischen Lustspieldichter zu wenig an die Einheit des Ortes. Ich habe mich verschiedentlich erklärt, daß ich, sobald ein Schauspiel historischen Umfang oder romantischen Zauber haben soll, den Wechsel der Szene sogar für ein Erfoderniß halte. Im bürgerlichen Lustspiel ist es aber ganz etwas andres. Ich bin überzeugt daß es auf die Führung der Handlung in den englischen Lustspielen fast immer einen vortheilhaften Einfluß gehabt haben würde, wenn sich ihre Verfasser in diesem Stücke strengeren Gesetzen unterworfen hätten.

Die muntre Gauckeley der italiänischen Masken hat in England von jeher noch weniger Eingang

gefunden als in Frankreich. Der Narr oder Clown in Shakspeare's Lustspielen ist vielmehr ein ironischer Humorist als ein mimischer Possenreißer. Intrigue im wirklichen Leben ist den nordischen Nationen sowohl durch ihre Tugenden als durch ihre Mängel fremd: sie haben zu viel Offenheit des Characters und zu wenig schnelle Feinheit des Verstandes. Es ist merkwürdig, daß die südlichen Völker bey heftigen Leidenschaften dennoch die Gabe sich zu verstellen in weit höherem Grade besitzen. Im Norden ist das ganze Leben auf gegenseitiges Zutrauen eingerichtet. Auch im Schauspiele werden daher die Zuschauer weniger darauf geübt und weniger dazu geneigt seyn, sich an der Geheimhaltung der Absichten, an ihrem Gelingen durch kühne List, und an der Gegenwart des Geistes zu ergötzen, welche bey unerwartet kreuzenden Zufällen aus der Verlegenheit reißt. Indessen kann im Lustspiele Intrigue im dramatischen Sinne Statt finden, ohne daß irgend eine der Personen eigentlich Intriguen spielt. Von Seiten der Verwickelung und Auflösung sind aber die englischen Lustspieldichter am wenigsten zu loben. Es fehlt ihren Planen an Ein-

heit. Shakspeare'n glaube ich hinlänglich gegen diesen Vorwurf gerechtfertigt zu haben, eher verdienen ihn manche Stücke Fletchers. Wenn indessen die Einbildungskraft Antheil an einer Dichtung hat, so ist es bey weitem nicht so nöthig, daß alles als Ursache und Wirkung genau unter sich zusammenhänge, als wenn das Ganze bloß durch den Verstand zusammen gehalten wird. Die doppelte oder dreyfache Intrigue in vielen neueren englischen Lustspielen ist von englischen Kunstrichtern selbst anerkannt worden *). Die dabey ins Spiel gesetzten Erfindungen sind oft nicht recht wahrscheinlich, ohne doch durch glückliche Neuheit zu reizen, hauptsächlich fehlt es aber an Klarheit und leichter Entwickelung. Die meisten englischen Lustspiele sind viel zu lang. Die Verfasser überladen ihre Composition mit Charactern, von denen man nicht einsieht, warum sie

*) Unter andern sagt der ungenannte Verfasser eines geistreichen Briefes an Garrick vor Coxeters Ausgabe von Massingers Werken: What with their plots, and duoble-plots, and counter-plots, and under-plots, the mind is so much perplexed to piece out the story, as to put together the disjointed parts of our ancient drama.

sie nicht in mehrere Stücke vertheilt haben Es ist, wie wenn man eine größere Anzahl einander fremder Personen nöthigt mit demselben Postwagen abzufahren, als eigentlich darin Platz hat: die Reise wird unbequemer und die Unterhaltung nicht lebhafter.

Das vornehmste Verdienst der englischen Lustspieldichter dieses Zeitraums besteht in der Character-Schilderung, und manche haben darin allerdings viel Talent bewiesen, doch möchte ich keinem eigentliches Genie dafür zuschreiben. Auch von dieser Seite sind ihnen die älteren (Shakspeare, das versteht sich von selbst, aber auch Fletcher und Jonson) überlegen. Selten haben die Neueren gewußt, der Natur die verborgensten und unwillkührlichsten Regungen abzulauschen, und komisch aufzufassen; sie schildern meistens nur die natürliche oder angenommene Oberfläche der Menschen. Dazu kam derselbe Umstand, der auch in Frankreich nach Moliere nachtheilig wirkte. Die komische Muse, statt sich mit dem bürgerlichen Leben der mittleren und unteren Stände, ihrer eigentlichen Sphäre, vertraut zu machen, wurde vornehm: sie drängte sich an den

Hof, und suchte einen Widerschein der schönen Welt aufzuhaschen. Es war nun nicht mehr ein englisch nationales sondern ein Londner Lustspiel. Fast alles dreht sich um modische Liebeshändel, und um modische Geckereyen: die Liebeshändel sind entweder anstößig oder fade, die Geckereyen immer läppisch und geistlos. Diese Lustspieldichter mögen den Ton ihrer Zeit recht gut getroffen haben: sie thaten hieran ihre Pflicht, aber sie haben dieser Zeit ein klägliches Denkmal gestiftet. In wenigen Zeitaltern hat man eine so tiefe Ebbe des Geschmacks in den schönen Künsten erlebt, als am Schlusse des siebzehnten und in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Die politische Maschine ging ihren Gang fort: Kriege, Unterhandlungen und Staatsveränderungen verleihen auch diesem Zeitalter einen gewissen historischen Glanz; aber die Lustspieldichter und Porträtmahler haben uns das Geheimniß seiner Armseligkeit offenbart, diese durch Abbildung der Kleidertrachten, jene durch Nachahmung des gesellschaftlichen Tons. Ich bin überzeugt, wenn wir die Gespräche der damaligen schönen Welt heut zu Tage noch anhören könnten, sie würden uns eben

so kleinlich geziert, und mit Anmaßung geschmacklos vorkommen, als die Reifröcke, gethürmten Kopfputze nnd hohen Hackenschuhe der Frauen, und die großen Perücken, Halskrausen, hängenden Aermel und Bandschleifen des männlichen Anzuges *).

Der letzte und nicht der geringste Tadel, der die englischen Lustspiele trifft, ist ihre Anstößigkeit. Ich erschöpfe alles mit Einem Worte, wenn ich sage,

*) Wenn ich den guten oder schlechten Geschmack in den Kleidertrachten für ein untrügliches Kennzeichen der gesellschaftlichen Bildung oder Missbildung ausgebe, so beschränkt sich dieß auf das Zeitalter, wo eine Mode aufkommt; denn es kann zuweilen sehr schwer halten, eine verkehrte Mode wieder abzubringen, wenn schon längst in andern Dingen ein besserer Geschmack herrscht. Die Trachten der Alten waren einfacher und daher dem Wechsel der Mode weniger unterworfen, besonders die männliche Kleidung war beynahe unveränderlich. Indessen ließe sich bloß nach den Trachten, wie wir sie aus den alten Denkmälern kennen, eine ziemlich treffende Characteristik der Aegyptier, der Griechen und der Römer entwerfen. An den weiblichen Porträtbüsten aus der Zeit der späteren römischen Kaiser finden sich oft äußerst geschmacklose Kopfputze; sogar Büsten mit Perücken, die abgenommen werden können, vermuthlich um sie zu wechseln, so wie die Originale selbst thaten.

daß nach allem, was man von der Ausgelassenheit der Sitten unter Carl dem Zweyten weiß, Wicherly und Congreve einen noch durch ihre Frechheit in Erstaunen setzen. Nicht bloß die einzelnen Reden, und häufig die Anlagen im ganzen verletzen aufs gröbste die Sittsamkeit, sondern es wird in der Rolle des rake, des modigen Wüstlings, geradezu sittliche Freygeisterey geprediget, und die Ehe ist der beständige Gegenstand des Spottes. Beaumont und Fletcher haben eine ausschweifende aber kräftige Natur geschildert, nichts ist hingegen widerwärtiger als rohe Verderbtheit neben den Ansprüchen auf Ueberverfeinerung. Unter der Königin Anna wurden die Sitten wieder anständiger, und dieß läßt sich auch in den Lustspielen spüren; in der Reihe der englischen Lustspieldichter: Wicherly, Congreve, Farquhar, Vanbrugh, Steele, Cibber u. s. w. läßt sich so ziemlich eine Stufenfolge von der frechsten Unanständigkeit bis zu einer leidlichen Sittsamkeit wahrnehmen. Indessen hat doch das Beyspiel der Vorgänger mehr Einfluß als billig auf die Nachfolger gehabt. Durch die Verjährung des Ansehens haben sich Stücke auf der

Bühne erhalten, dergleichen jetzt niemand wagen dürfte, darauf zu bringen. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, deren Ursachen erklärt zu werden verdienen, daß die englische Nation in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts von einer so ganz entgegengesetzten Denkart zu einer fast übertriebnen Strenge der Sittsamkeit im gesellschaftlichen Gespräch, in Romanen und Schauspielen, und in den bildenden Künsten übergegangen ist.

Einige haben von Congreve geurtheilt, er habe allzu viel Witz für einen komischen Dichter gehabt. Diese Leute mochten wohl keinen sonderlichen Begriff vom Witze haben. Die Wahrheit ist, daß Congreve und die übrigen oben genannten Schriftsteller meistentheils weniger komischen als epigrammatischen Witz haben. Oft artet der letzte aber auch in Witzeley aus. Steele's Dialog zum Beyspiel erinnert nur allzu sehr an die Briefe im Spectator. Farquhars Anlagen scheinen mir unter allen die geistreichsten zu seyn.

Die neueste Periode des englischen Lustspiels fängt ungefähr mit Colman an. Seitdem sind die Sitten untadelich gewesen, in feiner und origi-

neller Characteristik ist manches Gute geleistet worden, die Form ist aber im ganzen dieselbe geblieben, und diese kann ich nun einmal nicht musterhaft finden.

Das Trauerspiel ist im achtzehnten Jahrhundert in England vielfältig bearbeitet worden, aber ein Genie vom ersten Range ist nicht darin aufgetreten. Man verließ Dryden's Manier, und das war allerdings eine Verbesserung. Rowe war ein aufrichtiger Bewunderer Shakspeare's, und seine bescheidne Verehrung dieses überlegnen Geistes ward ihm durch Rückkehr zur Natur und Wahrheit belohnt. Die Spuren der Nachahmung sind unverkennbar: in Jane Shore ist sogar die Rolle des Gloster geradezu aus Richard dem Dritten entlehnt. Ein kühner und kräftiger Geist war Rowe nicht, aber liebenswürdig gefühlvoll; er besaß Anlage, die sanfteren Rührungen zu erregen, und hat daher in seiner schönen Büßenden, Jane Shore und Lady Jane Gray mit Erfolg weibliche Heldinnen und ihre Schwächen zum Gegenstande gewählt.

Addison, ein schöner Geist aber durchaus kein Dichter, unternahm es, das englische Trauerspiel

nach den vermeynten Regeln des guten Geschmacks zu reinigen. Von einem Kenner der Alten hätte man erwarten sollen, er würde sich den griechischen Mustern anzunähern gesucht haben. Ob er dieß beabsichtet, weiß ich nicht, aber gewiß ist es, daß nichts weiter daraus geworden als ein Trauerspiel nach französischem Zuschnitt. Cato ist ein schwaches und frostiges Stück, fast ohne Handlung, ohne einen einzigen wahrhaft erschütternden Moment. Ein großes heroisches Gemählde hat Addison durch schüchterne Behandlung so ins enge gezogen, daß er nun nicht einmal den Rahmen ohne fremde Einmischungen auszufüllen wußte. Er hat daher zu den hergebrachten Liebschaften seine Zuflucht genommen; wohl gezählt sind sechs verliebte Personen in dem Stück: Cato's beyde Söhne, Marcia und Lucia, Juba und Sempronius. Der gute Cato kann sich daher auch nicht enthalten, als ein sorgsamer Hausvater am Schlusse zwey Heyrathen zu stiften. Bis auf den Sempronius, den Bösewicht des Stücks, sind die Verliebten sämmtlich etwas pinselhaft. Cato, der das Ganze heben sollte, wird uns fast nicht handelnd gezeigt: es bleibt ihm nichts mehr übrig,

als sich bewundern zu lassen und zu sterben. Man könnte meynen, der stoische Entschluß des Selbstmordes ohne Kampf und ohne Leidenschaft sey kein günstiger Stoff; aber im Grunde giebt es keine ungünstigen Stoffe, es kommt nur darauf an, jeden auf die rechte Art zu fassen. Addison ist durch die leidige Einheit des Ortes bewogen worden, den Cäsar, den einzigen würdigen Gegensatz zum Cato, wegzulassen, und hierin hat es sogar Metastasio besser getroffen. Die Sprache ist rein und einfach, aber ohne Schwung; der reimlose Jambe giebt dem Dialog mehr Freyheit und einen etwas weniger conventionellen Anstrich, als er in den französischen Trauerspielen hat; dagegen steht Cato diesen an gedrängter Beredsamkeit weit nach.

Addison nahm einen großen Anlauf, er brachte alle großen und kleinen Kritiker, Pope an ihrer Spitze, die ganze Miliz des guten Geschmacks unter die Waffen, um eine hohe Erwartung von seinem mühsam zu Stande gebrachten Stücke zu erregen. Cato wurde denn auch allgemein als ein Meisterwerk ohne Gleichen gelobpreist. Und worauf gründeten sich diese ungemeßnen Ansprüche? Etwa auf die Re-

gelmäßigkeit der Form? Diese war von den französischen Dichtern seit beynah einem Jahrhundert beobachtet worden, und sie hatten ungeachtet dieses Zwanges oft eine weit stärkere pathetische Wirkung erreicht. Oder auf die politischen Gesinnungen? Aber in einem einzigen Gespräche des Brutus und Cassius beym Shakspeare ist mehr Römersinn und republicanische Energie als in dem ganzen Cato.

Ich bezweifle, daß dieses Stück jemals einen tiefen und mächtigen Eindruck hat hervorbringen können, aber dessen Ansehen hat allerdings einen nachtheiligen Einfluß auf die fernere Bearbeitung des Trauerspiels in England gehabt. Das Beyspiel des Cato und die immer häufiger werdenden Uebersetzungen französischer Trauerspiele konnten zwar den Glauben an die Unverbrüchlichkeit der Regeln nicht allgemein machen; aber die Rücksicht darauf beunruhigte doch das Gewissen der dramatischen Dichter, und sie machten daher nur einen äußerst schüchternen Gebrauch von den Vorrechten, die ihnen Shakspeare hinterlassen hatte. Diese Vorrechte waren freylich von der andern Seite zugleich Aufgaben: es gehört eine außerordentliche

Meisterschaft dazu, um so große Massen, wie jener zusammenzufassen pflegte, mit Einfachheit und Klarheit zu ordnen: man bedarf mehr Zeichnung und Perspective zu einer weitläuftigen Fresco-Mahlerey als zu einem kleinen Oelgemählde. Daß man der Einmischung komischer Szenen entsagte, wenn man ihren ironischen Zweck nicht mehr verstand, daran that man ganz Recht; Southern hat es noch in seinem Oroonoko versucht, es ist aber auch verkehrt genug ausgefallen. Bey der in England so allgemeinen Kenntniß und Bewunderung der Alten hätte man erwarten sollen, daß jemand eine wahre Nachbildung der griechischen Tragödie versucht hätte; es ist aber durchaus keine zum Vorschein gekommen, in der Wahl und Behandlung der Stoffe zeigt sich vielmehr eine unläugbare Verwandtschaft mit den Franzosen. Einige in andern Gattungen geschätzte Dichter, Young, Thomson, Glover, haben Trauerspiele geschrieben, aber kein einziger hat wahren Beruf dazu gezeigt.

Man hat dann und wann zum bürgerlichen Trauerspiel seine Zuflucht genommen, um der Unfruchtbarkeit der Einbildungskraft aufzuhelfen; allein

der vorwaltende und ausschließliche moralische Zweck ist ein Löschungsmittel für die ächte poetische Begeisterung. Es hat daher bey wenigen Versuchen sein Bewenden gehabt. Der Kaufmann von London und der Spieler sind die einzigen Stücke dieser Gattung, die einen bedeutenden Ruf, sogar im Auslande, erlangt haben. Der Kaufmann von London wird dadurch merkwürdig, daß Diderot und Lessing ihn als ein nachahmungswürdiges Muster anführen. Lessingen konnte dieser Irrthum nur in der Lebhaftigkeit seiner Polemik gegen den conventionellen tragischen Ton entschlüpfen. Denn in der That muß man sich Lillo's rechtliche Absichten gegenwärtig erhalten, um den Kaufmann von London nicht eben so lächerlich zu finden, als er trivial ist. Wer so gar keine Welt- und Menschenkenntniß besitzt, sollte sich nicht zum öffentlichen Sittenlehrer aufwerfen. Man könnte aus diesem Stück eine ganz entgegengesetzte Lehre ziehen als die, welche der Verfasser bezweckt, nämlich: man müsse die jungen Leute zeitig mit liederlichen Mädchen bekannt machen, damit sie nicht für die erste, die ihnen Schlingen legt, (was ja doch nicht zu vermeiden steht)

eine unerhörte Leidenschaft fassen, und dadurch zum Stehlen und Morden gebracht werden mögen. Uebrigens finde ich es nicht recht, daß der Galgen erst im letzten Auftritte sichtbar wird; ein solches Stück sollte immer mit einem Richtplatze im Hintergrunde aufgeführt werden. In Absicht auf die hieraus zu ziehende Erbauung würde ich aber die Armen-Sünder-Geschichten vorziehen, die man in England bey Hinrichtungen zu drucken pflegt: sie enthalten wenigstens wahre Thatsachen statt ungeschickter Erdichtungen.

Garricks Erscheinung macht Epoche in der Geschichte des englischen Theaters, weil er sein Talent hauptsächlich den großen Rollen Shakspeare's widmete, und auf die steigende Bewunderung für diesen Dichter seinen eignen Ruhm baute. Bisher hatte man Shakspeare nur in verstümmelten und entstellenden Bearbeitungen auf die Bühne gebracht. Garrick kehrte im ganzen zu den wahren Originalen zurück, jedoch erlaubte auch er sich noch sehr unglückliche Veränderungen. Mir scheint beym Shakspeare durchaus keine Veränderung zuläßig, außer einigen geringen Auslassungen, die der Zeitgeschmack fodert.

Ohne Zweifel war Garrick ein großer Schauspieler: ob er Shakspeare's Rollen immer ganz im Sinne des Dichters gefaßt, möchte ich selbst nach den lobpreisenden Beschreibungen seines Spiels bezweifeln. Indessen hat er einen edlen Wetteifer erregt, den Lieblingsdichter der Nation würdig darzustellen; dieß ist seitdem in England die höchste Aufgabe der Schauspieler geworden, und noch jetzt glänzen dort in diesem Fache berühmte Talente.

Warum ist aber dennoch diese erneuerte Bewunderung Shakspeare's für die dramatische Poesie unfruchtbar geblieben? Weil man ihn zu sehr als ein einziges und unerreichbares Genie angestaunt hat, das der Natur alles und der Kunst nichts verdanke. Was ihm gelungen, meynte man, sey beyspiellos, und könne sich nicht wiederholen; ja man müsse sich in dieselbe Region gar nicht einmal hinwagen. Hätte man ihn dagegen mehr aus dem künstlerischen Gesichtspunkte angesehen, so würde man gestrebt haben, die Grundsätze, wonach er seine Kunst ausübte, zu verstehn, und sie sich zu eigen zu machen. Ein Meteor erscheint, verschwindet, und läßt keine Spur zurück, die Bahn eines Himmelskörpers hin-

gegen kann der Astronom nachzeichnen, um die Gesetze der allgemeinen Mechanik dadurch genauer zu erforschen.

Mit den neuesten dramatischen Hervorbringungen der Engländer bin ich nicht genugsam bekannt, um darüber im einzelnen zu urtheilen. Daß aber die dramatische Kunst und der Geschmack des Publicums dort in einem großen Verfall sey, glaube ich schon aus folgender Erscheinung mit Sicherheit schließen zu können. Vor einer Anzahl Jahre fanden einige deutsche Schauspiele ihren Weg auf die englische Bühne, Schauspiele, die unter uns zwar bey der Menge beliebt sind, aber von den Verständigen gar nicht mit zur Litteratur gerechnet werden, und in denen ausgezeichnete Schauspieler sich fast schämen, Beyfall einzuernten. Diese Stücke haben in England das außerordentlichste Glück gemacht, sie haben eigentlich, wie die Italiäner sagen, fatto furore, wiewohl die Kritiker nicht ermangelten, sich gegen ihre unter empfindsamer Heucheley verkleidete Unsittlichkeit aufzulehnen. Aus der Armuth unsrer dramatischen Litteratur begreift es sich, daß dergleichen Misgeburten in Deutschland

Eingang fanden; was läßt sich aber zur Entschuldigung dieses verkehrten Geschmacks anführen, wenn man solche Reichthümer besitzt und von so hoch heruntersteigt wie die Engländer? Gewisse Schriftsteller sind an sich selbst gar nichts, sie sind bloße Krankheits-Symptome ihres Zeitalters, und hiernach zu urtheilen, muß man fürchten, daß in England weichliche Sentimentalität im Privatleben häufiger ist, als die bewundernswürdige politische Größe und Energie der Nation vermuthen läßt.

Möchten dort das romantische Drama und das große historische Schauspiel, diese wahrhaft einheimischen Gattungen, bald wieder belebt werden, und Shakspeare würdige Nachfolger finden, dergleichen Deutschland schon einige aufzuweisen hat!

Vierzehnte Vorlesung.

Spanisches Theater. Dessen drey Perioden: Cervantes, Lope de Vega, Calderon. Vom Geist der spanischen Poesie überhaupt. Einfluß der National-Geschichte darauf. Form und verschiedne Arten der spanischen Schauspiele. Verfall seit dem Anfange des 18ten Jahrhunderts.

Die Reichthümer der spanischen Bühne sind bis zur Sprüchwörtlichkeit angepriesen worden, auch ist es unter den italiänischen, französischen und englischen Dramatikern mehr oder weniger Sitte gewesen, aus dieser Quelle zu schöpfen, meistens ohne sie anzugeben. In den vorhergehenden Vorlesungen habe ich öfter Gelegenheit gehabt, dieß zu bemerken; meine Absicht konnte jedoch nicht seyn, ein Verzeichniß des Entlehnten zu liefern, welches ziemlich stark ausfallen und nur mit vieler Mühe vollständig zu machen seyn dürfte. Was den berühmtesten spanischen Dichtern abgeborgt ist, läßt

sich leicht nachweisen; man hat aber auch die Schriftsteller vom zweyten und dritten Range nicht verschmäht, deren Werke außerhalb Spanien selten angetroffen werden. Sinnreiche Kühnheit mit leichter Klarheit in der Intrigue vereinigt, ist den spanischen Dramatikern so ausschließend eigen, daß ich mich berechtigt halte, wo ich sie in einem Lustspiele finde, einen spanischen Ursprung zu vermuthen, wenn auch der Verfasser selbst es nicht wußte, sondern ein Plagiat an einer nähern Quelle verübte *).

Durch das politische Uebergewicht Spaniens im sechzehnten Jahrhundert war die Kenntniß der spanischen Sprache in Europa sehr verbreitet worden. Noch in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts finden sich viele Spuren von Bekanntschaft mit der spanischen Litteratur in Frankreich, Ita-

*) So gilt z. B. der Bediente zweyer Herren von Goldoni, ein unter seinen übrigen durch die belustigende Verwickelung sehr ausgezeichnetes Stück, für ein Original. Ein gelehrter Spanier hat mich versichert, daß er es als eine einheimische Erfindung kenne. Vielleicht hatte aber Goldoni dabey bloß eine ältere italiänische Bearbeitung vor Augen.

lien, England und Deutschland; seitdem ist das Studium derselben überall mehr und mehr vernachläßigt worden, bis in Deutschland neuerdings wieder einiger Eifer dafür sich geregt hat. In Frankreich hat man durchaus keinen andern Begriff vom spanischen Theater als den, welchen man sich etwa aus Linguets Uebersetzungen bilden kann. Diese hat man wieder aus dem Französischen ins Deutsche übertragen, und mit andern nicht besseren, unmittelbar nach den Originalen vermehrt. Die Uebersetzer haben aber ihre Wahl fast einzig auf das Fach der Intriguen-Lustspiele beschränkt, und, da doch sämmtliche spanische Schauspiele versifizirt sind, einige Entremeses, Saynetes und die aus der neuesten Zeit ausgenommen, alles in Prosa aufgelöst, vieles nur Auszugsweise gegeben, und es sich wohl gar zum Verdienst angerechnet, allen sogenannten poetischen Schmuck sorgfältig wegzuschaffen. Bey diesem Verfahren konnte nur das materielle Gerüste der ursprünglichen Werke übrig bleiben, das schöne Colorit mußte mit den Formen der Ausführung verlohren gehn. Daß Uebersetzer, welche solchergestalt einen gänzlichen Mangel an Urtheil über dich-

terische Vorzüge beweisen, nicht das Vortrefflichste unter dem ganzen Vorrath ausgewählt haben werden, läßt sich leicht ermessen. Auch macht diese Gattung, wiewohl sich in der Erfindung unzähliger solcher Intriguen, dergleichen andre Theater-Litteraturen kaum einige aufzuweisen haben, ein bewundernswürdiger Scharfsinn zeigt, dennoch keineswegs die schätzbarste Seite des spanischen Theaters aus, dessen Eigenthümlichkeit sich in der Behandlung wunderbarer mythologischer oder ritterlicher Fabeln, oder historischer Gegenstände weit glänzender offenbart.

Die von de la Huerta herausgegebene Auswahl in sechzehn Bänden unter dem Titel Teatro Hespañol, mit Einleitungen über die Verfasser der Stücke und über die verschiednen Gattungen versehen, kann selbst dem Kenner der Sprache keine umfassende Bekanntschaft mit dem spanischen Theater verschaffen, denn seine Sammlung beschränkt sich ebenfalls fast ohne Ausnahme auf das Fach der Lustspiele in modernen Sitten, auch hat er keine Stücke aus der früheren Periode, von Lope de Vega oder dessen Vorgängern aufgenommen. Un-

ter uns haben Blankenburg und Bouterweck *) sich bemüht, die ältere Geschichte des spanischen Theaters aufzuklären, die ziemlich dunkel ist, ehe es eine rechte Gestalt gewann, und zu litterarischer Würde gelangte Auch noch späterhin wurde erstaunlich vieles für die Bühne geschrieben, was nie im Druck erschienen, und also entweder ganz verlohren gegangen, oder nur handschriftlich vorhanden ist, da hingegen der umgekehrte Fall, daß man Stücke gedruckt hätte ohne sie auf die Bühne zu bringen, fast nie vorkommt. Eine genaue und vollständige kritische Geschichte des spanischen Theaters möchte daher nur in Spanien selbst ausgearbeitet werden können. Die Notizen der eben genannten deutschen Litteratoren sind nutzbar, wiewohl nicht von Irrthümern frey; in den Urtheilen über den poetischen Werth und in der ganzen Ansicht weiche ich gar sehr von ihnen ab.

Die ersten Fortschritte der dramatischen Kunst in Spanien fallen in die letzte Hälfte des sechzehn-

*) Der erste in seinen Anmerkungen zu Sulzers Theorie der schönen Künste, der zweyte in seiner Geschichte der spanischen Poesie.

ten Jahrhunderts, die Blüthe nimmt mit dem sieb- zehnten Jahrhundert zugleich ein Ende. Aus dem achtzehnten, seit dem Successionskriege, der überhaupt auf die spanische Litteratur einen bedeutenden nachtheiligen Einfluß gehabt zu haben scheint, wird wenig anzuführen seyn, was nicht Verwilderung, Rückschritt, Beybehaltung der alten Observanz ohne Sinn, oder mittelmäßige Nachahmung des Ausländischen wäre. Die spanischen Gelehrten des letzten Menschenalters überheben sich zum Theil ihrer alten National-Dichter, das Volk hegt eine große Anhänglichkeit an sie, und in Mexico wie in Madrid werden ihre Stücke noch immer mit leidenschaftlichem Beyfalle aufgeführt.

Die verschiednen Bildungs-Epochen der spanischen Bühne lassen sich mit dem Namen dreyer berühmten Schriftsteller, des Cervantes, Lope de Vega, und Calderon, bezeichnen.

Die ältesten bedeutenden Nachrichten und Urtheile darüber finden sich in den Schriften des Cervantes, hauptsächlich im Don Quixote, in dem Gespräche mit dem Canonicus, in der Vorrede zu seinen späteren Schauspielen, in der Reise auf den

Parnaß, dann auch an andern Stellen zerstreut. Er hatte in seiner Jugend noch die Anfänge der dramatischen Kunst in Spanien erlebt, die er in ihrer Dürftigkeit sowohl an dichterischem Gehalt als an theatralischer Ausschmückung launig schildert.

Er war berechtigt, sich als einen der Stifter dieser Kunst anzusehen, denn ehe er durch seinen Don Quixote unsterblichen Ruhm erwarb, hatte er fleißig für die Bühne gearbeitet, und zwanzig bis dreißig Stücke von ihm, so nachläßig redet er davon, waren mit Beyfall aufgeführt worden. Er machte damit keine höheren Ansprüche, ließ, nachdem sie ihre augenblickliche Bestimmung erreicht hatten, nichts davon drucken, und erst vor kurzem sind zwey dieser älteren Arbeiten herausgegeben worden. Das eine von diesen Schauspielen, vermutlich das Früheste des Cervantes, die Lebensart in Algier, (el trato de Argel) trägt im Uebergewicht der Erzählung, in der Magerkeit des Ganzen und in der mangelnden Hervorhebung der Figuren und Situationen noch Spuren von der damaligen Kindheit der Kunst an sich. Das andre aber, die Zerstörung von Numantia, steht ganz

auf der Höhe des tragischen Kothurns, und ist durch die bewußtlose und ungesuchte Annäherung an die antike Größe und Reinheit eine merkwürdige Erscheinung in der Geschichte der neueren Poesie. Die Idee des Schicksals herrscht durchaus darin; die zwischen den Aufzügen auftretenden allegorischen Figuren leisten auf einem andern Wege ungefähr was der Chor in den griechischen Tragödien: sie lenken die Betrachtung und versöhnen das Gefühl. Eine große That des Heldenmuths wird vollbracht, das äußerste Leiden standhaft erduldet, aber es ist die That und das Leiden eines ganzen Volkes, dessen einzelne Mitglieder fast nur als Beyspiele auftreten, während die römischen Helden als Werkzeuge des Verhängnisses erscheinen. Es ist darin, möchte ich sagen, ein spartanisches Pathos: alles einzelne geht unter in dem Gefühle für das Vaterland, und durch Beziehung auf den neueren Heldenruhm seines Volkes hat der Dichter die alte Geschichte mit der nächsten Gegenwart verknüpft.

Lope de Vega erschien, und bemeisterte sich bald der Alleinherrschaft auf der Bühne, so daß sich Cervantes nicht neben ihm behaupten konnte.

Doch wollte er seine auf früheren Beyfall gegründeten Ansprüche nicht ganz zurück nehmen, und ließ kurz vor seinem Tode, im J. 1615, acht Schauspiele und eben so viel kleinere Zwischenspiele drucken, weil er sie nicht nach Wunsch auf die Bühne hatte bringen können. Man hat sie allgemein tief unter seinen sonstigen prosaischen und poetischen Arbeiten gefunden; ihr neuerer Herausgeber meynt sogar, sie seyen Parodien und Satiren auf den verderbten Zeitgeschmack: aber man darf sie nur unbefangen lesen, um diese Hypothese abgeschmackt zu finden. Unter dieser Voraussetzung wären sie das Verfehlteste, was sich denken läßt. Einen solchen Zweck würde Cervantes ganz anders durch ein einziges Stück, aber dann auf eine durchaus nicht misverständliche und sehr belustigende Art zu erreichen gewußt haben. Nein, es sollen Stücke in der Manier des Lope seyn; gegen seine Ueberzeugung suchte sich Cervantes dem Hange seiner Zeitgenossen durch buntere Mannichfaltigkeit, wunderbare Anlagen und Theaterstreiche zu fügen. Allein es scheint, er sahe die Oberflächlichkeit der Composition für die Hauptbedingung des Beyfalls an; wenigstens ist sie meistens

so locker und lose, daß in seinen prosaischen Werken von einem ähnlichen Leichtsinn nirgends ein Beyspiel ist. Da er sich also zum Theil seiner eigenthümlichen Vorzüge entäußerte, so darf es uns nicht wundern, daß es ihm nicht gelang, den Lope auf dessen eignem Gebiet zu übertreffen. Zwar sind zwey von diesen Stücken, die Christensklaven in Algier, (los baños de Argel) eine Umarbeitung jenes früheren, und das Labyrinth der Liebe, sogar in ihrer ganzen Anlage sehr zu loben; alle enthalten so viel schöne und geistreiche Züge, daß man, wenn man sie für sich allein betrachtet, auch ohne auf die Numantia Rücksicht zu nehmen, geneigt ist, die unter den spanischen Kritikern ziemlich allgemeine Meynung, Cervantes habe kein dramatisches Talent gehabt, für ein bloßes Vorurtheil zu halten. Vergleicht man sie aber nur mit den Stücken des Lope, oder vergegenwärtigt man sich die höheren Foderungen, wozu Calderon sein Publicum verwöhnte, so läßt sich dieß Urtheil bedingter Weise rechtfertigen. Man kann im Ganzen wohl eingestehen, daß sich der Geist dieses Dichters mehr zum Epischen, im weiteren Sinne für die erzählende

Darstellungsform genommen, neigte, und daß die bescheidne Gelindigkeit, womit er die Gemüther anzuregen liebt, nicht zu der Benutzung des Augenblicks und raschen Gedrängtheit paßt, welche auf dem Theater einheimisch ist. Sieht man wieder auf das energische Pathos in der Numantia, so muß man es fast nur für zufällig halten, daß Cervantes sich dieser Gattung nicht ganz gewidmet, und darin Raum gefunden hat, alle Seiten seines erfinderischen Geistes zu entfalten.

Die Urtheile des Cervantes über die Schauspiele seiner späteren Zeitgenossen, sind auch eine von den überhörten Stimmen, welche sich in Spanien von Zeit zu Zeit erhoben, um auf Nachahmung der alten Classiker zu dringen, während der National-Geschmack sich durchaus für das romantische Schauspiel in seiner kühnsten Form entschied. Cervantes war dabey aus begreiflichen Ursachen nicht ganz unparteyisch. Lope de Vega war ihm als dramatischer Schriftsteller nachgefolgt, und hatte ihn durch größere Fruchtbarkeit und glänzendere Effecte verdrängt; ein Umstand, der bey der Unzufriedenheit des Cervantes mit der Richtung des

öffentlichen Geschmacks und der Verfassung des Theaters in seinem höhern Alter allerdings in Anschlag gebracht werden muß. Dann, scheint es, war in seinem poetischen Gemüthe noch ein prosaischer Winkel übrig geblieben, von welchem aus er die Neigung zum Wunderbaren und die Kühnheit fantastischer Spiele, als der Wahrscheinlichkeit und Natur entgegen, verwarf; nach der Auctorität der Alten auf reinere Sonderung der Gattungen drang, da doch die romantische Kunst alle Elemente der Poesie in ihren Hervorbringungen zu verschmelzen sucht, wie er es selbst in seinen Romanen und Novellen that; und nicht weniger als wahre Verstoße gegen die Schicklichkeit den raschen Wechsel der Zeiten und Oerter rügte. Es ist merkwürdig, daß auch Lope seine Rechte verkannte, und eingestand, er schreibe seine Stücke, gegen die ihm wohl bekannten Regeln, auf diese vielfältig angefochtene Art, nur um der Menge zu gefallen. Daß er diese besonders bedachte, hat allerdings seine Richtigkeit, jedoch bleibt er unter allen popularen und beliebten Theater-Schriftstellern, die je gelebt haben, einer der außerordentlichsten, und verdiente

wohl von Cervantes, seinem Nebenbuhler und Gegner, in allem Ernste ein Wunder der Natur genannt zu werden.

Die über allen Glauben zahlreichen Stücke des Lope de Vega sind zum Theil nie gedruckt worden, und die Sammlung der herausgegebenen ist außer Spanien selten vollständig anzutreffen. Vermuthlich ist vieles fälschlich auf seinen Namen geschoben worden, ein Misbrauch, über den sich auch Calderon beklagt. Es ist mir nicht bekannt, ob Lope selbst irgendwo ein Verzeichnis der wirklich von ihm herrührenden Stücke giebt; am Ende hatte er wohl selbst viele davon vergessen. Indessen kann man durch Lesung einer geringen Anzahl es schon ziemlich weit in der Bekanntschaft mit diesem Dichter bringen, und darf nicht besorgen, das Ausgezeichnetste verfehlt zu haben, indem er in seinen einzelnen Hervorbringungen nicht durch Erschwingung ungewöhnlicher Höhen, oder Darlegung unbekannter Tiefen seines Gemüthes überrascht. Unstreitig erscheint dieser bald zu sehr vergötterte, bald zu sehr herabgewürdigte Vielschreiber hier im vortheilhaftesten Lichte, da das Theater zur Ablegung sei-

ner drey Hauptfehler, Mangel an Zusammenhang, Weitschweifigkeit und unnütz ausgekramter Gelehrsamkeit, die beste Schule war. In einigen seiner Stücke, besonders den historischen, die sich auf alte Romanzen und Sagen gründen, z. B. der König Wamba, die Jugendstreiche des Bernardo del Carpio, die Zinnen von Toro u. s. w. herrscht eine gewisse Roheit der Darstellung, die aber gar nicht ohne Character ist, und absichtlich für die Gegenstände gewählt zu seyn scheint; in andern, welche Sitten der damaligen Zeit schildern, z. B. die muntre Toledanerin, die schöne Häßliche, zeigt sich schon ein sehr gebildeter geselliger Ton. Alle enthalten, neben wahrhaft interessanten Situationen unvergleichliche Späße, und vielleicht sind nur wenige darunter, mit denen man nicht, wenn sie gehörig bearbeitet und erneuert würden, noch heut zu Tage auf der Bühne eine große Wirkung hervorbringen könnte. Ihre Mängel sind ungefähr die nämlichen: verschwendete nicht zu Rath gehaltene Erfindung und vernachläßigte Ausführung. Sie gleichen den Gruppen, die ein geistreicher Skizzist, ohne alle Vorbe-

reitung, ohne sich nur die gehörige Zeit zu nehmen, auf das Papier hinkritzelt, wo ungeachtet dieses eilfertigen Leichtsinnes jeder Streich Leben und Bedeutung hat. Außer der sorgfältigen Bildung fehlt es Lope's Werken nur an Tiefe, und an jenen feineren Beziehungen, welche eigentlich die Mysterien der Kunst ausmachen.

Wenn es bey dem bisherigen, nämlich den Werken des Lope und seiner vorzüglicheren Zeitgenossen, eines Guillen de Castro, Montalban, Molina, Matos-Fragoso u. a., ein Bewenden gehabt hätte, so müßte man an dem spanischen Theater mehr den großen Entwurf und die versprechenden Anlagen, als die reife Vollendung loben. Aber nun trat Don Petro Calderon de la Barca auf, ein eben so fruchtbarer Kopf, eben so fleißiger Schriftsteller als Lope, und ein ganz andrer Dichter, ein Dichter, wenn je einer den Namen verdient hat. In weit höherem Grade erneuerte sich das Wunder der Natur, der enthusiastische Beyfall, und die Beherrschung der Bühne. Die Lebensjahre des Calderon halten gleichen Schritt mit denen des siebzehnten Jahrhunderts; er war

folglich sechzehn Jahr alt, als Cervantes, und fünf und dreißig, als Lope starb, den er fast um ein halbes Jahrhundert überlebte. Nach der Angabe seines Lebensbeschreibers hat Calderon über 120 Schauspiele geschrieben, über hundert geistliche allegorische Akte, hundert scherzhafte Zwischenspiele oder Saynetes *), und eine Menge nicht drama-

*) Diese Angaben sind vielleicht etwas rhetorisch zu nehmen. Die vollständigste und beste Ausgabe der Schauspiele, die von Apontes, enthält nur 108 Stücke. Auf Verlangen eines großen Herrn gab Calderon noch kurz vor seinem Tode ein Verzeichniß seiner ächten Werke. Er nennt 111 Schauspiele, aber unter diesen sind beträchtlich mehr als drey, die sich nicht in der Sammlung von Apontes finden. Einige können zwar unter andern Titeln versteckt seyn, z. B. das Stück, welches Calderon selbst El Tuzani de la Alpujarra nennt, heißt in der Sammlung Amar despues de la muerte. Andre fehlen unläugbar, z. B. ein Don Quixote, auf den ich besonders neugierig seyn würde. Nach manchen Spuren zu urtheilen, hatte Calderon eine große Verehrung vor dem Cervantes. Die Sammlung der Autos sacramentales enthält nur 72, und mehrere giebt auch Calderon nicht an. Und dennoch legt er auf diese das größte Gewicht; ganz der Religion gewidmet, war er im Alter gegen die weltlichen Spiele seiner

tische Gedichte. Da er von seinem vierzehnten bis zum ein und achtzigsten Jahre, in welchem er starb, dramatische Arbeiten geliefert, so vertheilen sie sich freylich auf einen großen Zeitraum, man darf nicht annehmen, daß er mit so übereilter Hast geschrieben wie Lope; es blieb ihm Muse genug seine Plane reiflich zu überdenken, was er auch ohne Zweifel gethan hat. In der Ausübung mußte es durch die Uebung eine große Fertigkeit erlangen.

Unter diesem fast unübersehbaren Ueberfluß von Werken findet sich nichts aufs Gerathewohl hingeworfne, alles ist nach sichern consequenten Grundsätzen mit den tiefsten künstlerischen Absichten in vollkommner Meisterschaft ausgearbeitet. Dieß läßt sich nicht läugnen, wenn man auch Calderons rei-

---

Muse gleichgültiger geworden, wiewohl er sie nicht verwarf, und noch immer fortfuhr dergleichen zu dichten. Es könnte ihm wohl wie einem unermeßlich Reichen ergangen seyn, der bey einem allgemeinen Ueberschlag manche seiner Capitale vergißt. Saynetes vom Calderon sind mir nie zu Gesichte gekommen, ja ich finde nirgends eine Nachweisung, ob sie wirklich gesammelt und gedruckt worden.

nen und hohen Styl des Romantisch-Theatralischen als Manier verkennt, und diese kühnen Flüge der Poesie bis an die äußerste Gränze des Ersinnlichen für Verirrungen hält. Denn Calderon hat überall das, was seinen Vorgängern schon für Form galt, wieder zum Stoff gemacht, ihm konnte nirgends weniger als die edelste und feinste Blüthe genügen. Daher kommt es, daß er sich in manchen Ausdrücken, Bildern, Vergleichungen, ja selbst in manchen Spielen der Situation wiederholt, da er sonst zu reich war, um von sich selbst, geschweige von andern, borgen zu dürfen. Die Erscheinung auf der Bühne ist ihm das erste, aber diese sonst beschränkende Rücksicht wird bey ihm durchaus positiv. Ich weiß keinen Dramatiker, der den Effekt so zu poetisiren gewußt hätte, der zugleich so sinnlich kräftig und so aetherisch wäre.

Seine Schauspiele zerfallen in vier Hauptclassen: Darstellungen heiliger Geschichten aus der Schrift und Legende; historische; mythologische oder aus andern erdichteten Stoffen gebildete; endlich Schilderungen des geselligen Lebens in modernen Sitten.

Historisch im engeren Sinne sind nur die auf einheimische Geschichte gegründeten Stücke. Die spanische Vorzeit hat Calderon oft sehr wahr ergriffen, sonst aber hatte er eine zu entschiedne, ich möchte sagen brennende Nationalität, um sich in irgend eine andre zu versetzen; höchstens in das, was sich zur Sonne hinneigt, den Süden und den Orient; aber nicht in das classische Alterthum noch auch in das nördliche Europa. Solche Stoffe hat er daher ganz fantastisch genommen, wie ihm überhaupt die griechische Mythologie ein liebliches Mährchen, und die römische Geschichte eine majestätische Hyperbel ist.

Doch müssen die heiligen Darstellungen gewissermaßen zu den historischen gerechnet werden, denn wiewohl mit reicher Dichtung umgeben, wie dieß immer beym Calderon der Fall ist, drücken sie doch meistens den Character der biblischen Geschichte oder Legende sehr getreu aus. Indessen unterscheiden sich diese von den übrigen historischen durch die oft bedeutend hervortretende Allegorie, und durch den religiösen Enthusiasmus, kraft dessen der Dichter in den geistlichen Aufzügen, die zur Feyer des Frohn-

leichnam-Festes bestimmt waren, das allegorisch dargestellte Universum gleichsam in purpurnen Liebesflammen glühen läßt. In dieser letzten Gattung bewunderten ihn seine Zeitgenossen am meisten, und er legte selbst den höchsten Werth darauf. Allein ohne wenigstens einen davon in einer wahrhaft dichterischen Uebersetzung gelesen zu haben, würden sich meine Zuhörer gar keinen Begriff davon machen können; die Betrachtung dieser Akte würde eine schwierige Erörterung über die Zuläßigkeit der Allegorie in dramatischen Compositionen erfodern. Ich beschränke mich also auf seine nicht allegorischen Schauspiele, die ich doch bey weitem nicht erschöpfend characterisiren, sondern nur mit einigen allgemeinen Zügen schildern kann.

Unter der großen Menge sinnreicher und aufgeweckter Köpfe, welche durch den damaligen blendenden Glanz des Theaters zum Wetteifer in dieser Laufbahn hingerissen wurden, waren die meisten nur Calderons Nachahmer; wenige verdienen neben ihm genannt zu werden, wie Don Augustin Moreto, Don Francisco de Roxas, Don Antonio de Solis, der scharfsinnige und be-

redte Geschichtschreiber der Eroberung von Mexico, u. a. Die dramatische Litteratur der Spanier hat sogar einen königlichen Dichter aufzuweisen, nämlich Philipp den Vierten, Calderons großen Gönner und Bewundrer *), dem man verschiedne namenlos mit der Ueberschrift: de un ingenio de esta corte, erschienene Stücke zuschreibt. Alle damaligen dramatischen Schriftsteller schrieben in verwandtem Geist, es war eine wahre Kunstschule. Manche haben eigenthümliche Vorzüge, jedoch überflügelt Calderon sie alle an Kühnheit, Fülle und Tiefe; in ihm hat das romantische Schauspiel der Spanier den Gipfel der Vollendung erreicht.

*) Dieser Monarch scheint in der That Sinn für die eigentliche Vortrefflichkeit seines Lieblingsdichters gehabt zu haben, den er als die schönste Zierde seines Hofes betrachtete. Er war so eingenommen für das nationale Schauspiel, daß er die Einführung der italiänischen Oper nicht gestattete, die damals schon an den europäischen Höfen allgemein das größte Glück machte. Ein Beyspiel, welches verdient den deutschen Fürsten vorgehalten zu werden, die bis jetzt meistens durch Gleichgültigkeit gegen das Einheimische und Parteylichkeit für das Fremde alles gethan haben, um die deutschen Dichter muthlos zu machen.

Wir wollen versuchen, von dem Geist und der Form dieser von allen übrigen europäischen Hervorbringungen so weit abweichenden Dichtungen eine schwache Vorstellung zu geben. Wir müssen aber zu diesem Zweck auf den Character der spanischen Poesie überhaupt, und auf die historischen Umstände, die ihn bestimmt haben, einigermaßen eingehen.

Die Anfänge der spanischen Poesie sind sehr einfach: ihre beyden Grundformen waren die Romanze und das Lied, und es ist, als ob man überall die Accorde der Guitarre in diese ursprünglichen National-Weisen einklingen hörte. Die Romanze, halb arabischen Ursprungs, war zuerst einfältige Heldensage; späterhin wurde sie eine sehr kunstreiche Gattung zu mannichfaltigem Gebrauch, in welcher aber immer der mahlerische Bestandtheil, zuweilen bis zur glänzendsten Farbenpracht, vorwaltet. Das Lied hingegen, fast bildlos, drückte zarte Gefühle in sinnreichen Wendungnn aus, es tändelt bis auf die Gränze hin, wo die Selbstbetrachtung, welche eine unaussprechliche Gemüthsstimmung in Gedanken zu verwandeln strebt, den

Gedanken wiederum zur träumerischen Ahndung verflüchtigt. Die Liederformen wurden vermannichfaltigt, hauptsächlich durch Einführung dessen in die Poesie, was in der Musik die Variation leistet. Indessen konnten die reichen Anlagen der spanischen Sprache in diesen mehr zarten und kindlichen als hohen Gattungen sich nicht vollständig entfalten. Man nahm daher zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts die umfassenderen Formen der italiänischen Poesie, Octaven, Terzinen, Canzonen und Sonette in sie auf, und nun erst offenbarte sichs ganz, was die castilianische Mundart, diese stolzeste Tochter der weltbeherrschenden lateinischen Sprache, an Würde, schöner Kühnheit und Bilderpracht zu leisten vermöchte. Sie ist weniger sanft als das Italiänische, wegen der Kehllaute und häufigen Endungen mit Consonanten, aber sie tönt wo möglich noch voller aus der Brust, und füllt das Ohr mit reinem Metallklange. Die rauhe Kraft und Treuherzigkeit der Gothen war in ihr noch nicht ganz verschollen, als orientalische Einmischungen ihr einen wunderbaren Schwung gaben, und ihre in aromatischen Düften gleichsam

berauschte Poesie über alle Bedenklichkeiten des nüchternen Abendlandes hinweghoben.

Mit dem Thatenruhm dieses vor Alters so freyen Heldenvolkes wuchs auch der Strom der dichterischen Begeisterung, angeschwellt von einem stolzen Bewußtseyn. Die Spanier spielen in der Geschichte des Mittelalters eine glorreiche Rolle, welche der neidische Undank der neueren Zeit allzu sehr vergessen hat. Als eine verlohrne Vorwacht des bedrohten Europa gegen die Einbrüche der alles überschwemmenden Araber lagen sie auf ihrer pyrenäischen Halbinsel wie im Felde, ohne fremden Beystand zu immer erneuerten Kämpfen bereit. Die Gründung ihrer christlichen Königreiche, Jahrhunderte hindurch, von der Zeit an wo die Abkömmlinge der Gothen in die nördlichen Gebirge zurückgedrängt, aus diesem Zufluchtsort wieder hervortraten, bis zur gänzlichen Verdrängung der Mauren aus Spanien, war ein einziges langes Abenteuer; ja die Rettung des Christenthums in diesem Lande gegen solche Uebermacht schien das Wunderwerk einer höheren als bloß menschlichen Lenkung zu seyn. Gewöhnt immer zugleich für

seine Freyheit und für seine Religion zu fechten, schloß sich der Spanier mit feuriger Inbrunst an diese an, als ein mit edlem Blut theuer erkauftes Erwerbniß. Jede gottesdienstliche Tröstung war ein Lohn vergoßnen Heldenschweißes, jede Kirche konnte er als eine Trophäe seiner Ahnen betrachten. Treu seinem Gott und seinem König bis auf den letzten Blutstropfen, unverbrüchlich auf seine Ehre haltend, stolz, aber demüthig vor allem heilig geachteten, ernst, mäßig, sittig war der alte Castilier; und nun spotte man des biederherzigen Volkes, das den geliebten Degen, das Werkzeug seines hohen Berufs, auch hinter dem Pfluge abzulegen sich nicht entschließen konnte.

Die so genährte Kriegslust, den Unternehmungsgeist ihrer Unterthanen benutzten die Monarchen Spaniens zu Ende des funfzehnten und im sechzehnten Jahrhundert, die Spanier zum herrschenden Staate Europa's zu machen, während sie im Innern ihre politische Freyheit einbüßten. Die arglistige und tyrannische Politik Philipps des Zweyten hat unverschuldeter Weise den Haß der Ausländer auf sie gezogen. Der Machiavellism der Fürsten

und Volksführer in Italien war allgemeiner Character, dieselbe Tücke und Ränkesucht hatte alle Stände angesteckt; in Spanien fällt er bloß den Regierenden zur Last, wie auch die religiösen Verfolgungen, die hier nie oder selten als Ausbrüche allgemeiner Volkswuth vorgegangen sind. Der Spanier erlaubte sich nicht, die Handlungsweise seiner geistlichen und weltlichen Obern zu prüfen, führte bieder und tapfer, wie ehemals seine Vertheidigungskriege, ihre Kriege des Angriffs und der Herrschsucht. Persönlicher Ruhm, vermeynter Eifer für die Religion verblendete sie über die Gerechtigkeit ihrer Sache. Beyspiellose Unternehmungen waren mit Glück vollführt, eine neu entdeckte Welt jenseit des Oceans war durch eine Handvoll verwegner Abenteurer unterjocht worden; einzelne Thaten der Grausamkeit und Habsucht hatten den Glanz des besonnensten Heldenmuthes befleckt, aber die Masse der Nation blieb rein von diesen Ausartungen. Nirgends hat der ritterliche Geist die politische Existenz des Ritterthums länger überlebt als in Spanien. Noch lange nachdem durch Philipps des Zweyten verderbliche Fehltritte das innere

Wohlseyn zugleich mit dem auswärtigen Einflusse tief gesunken war, pflanzte sich dieser Geist bis in die blühende Periode ihrer Litteratur fort, und drückte ihr unverkennbar sein Gepräge auf. Hier erneuerte sich bey weit höherer Geistesbildung in gewissem Grade jene glänzende Erscheinung des Mittelalters, wo Fürsten und Herrn die Kunst des Minne- und Heldengesanges übten, wo die Ritter, ihre Geliebte neben der Andacht zum heiligen Grabe im Herzen, freudig auf die gefährlichsten Abenteuer zum gelobten Lande wallfahrteten, wo selbst ein löwenherziger König die zärtliche Laute zu Liebesklagen rührte. Die spanischen Dichter waren nicht, wie gewöhnlich in den übrigen Ländern Europa's, Höflinge, Gelehrte oder an ein bürgerliches Gewerbe geheftet; meistens von edler Geburt, führten sie ein kriegerisches Leben. Das Bündniß des Degens und der Feder, die Uebung der Waffen und der edleren Geisteskünste, war ihre Losung. Schon Garcilaso, einer der Stifter der spanischen Poesie unter Carl dem Fünften, von den peruanischen Yncas abgestammt, von seiner lieblichen Muse nach Africa begleitet, fiel vor den erstürmten Mauern

von Tunis; Camoens, der Portugiese, segelte als Soldat ins entfernteste Indien, auf der Spur des glorreichen Weltentdeckers, den er besang; Don Alonso de Ercilla dichtete seine Araucana während des Krieges mit empörten Wilden, unter einem Zelt am Fuß der Cordilleras, oder in der von Menschen noch unbetretnen Wildniß, oder auf einem im Ocean umhergetriebnen Schiff; Cervantes erkaufte die Ehre, unter dem großen Johann von Oesterreich die Schlacht von Lepanto als gemeiner Krieger mitgestritten zu haben, durch den Verlust eines Armes und lange Gefangenschaft in Algier; Lope de Vega erlebte unter andern die Unfälle der unüberwindlichen Flotte; Calderon that Feldzüge in Flandern und Italien, unterzog sich als Ritter von Santiago seinen kriegerischen Pflichten, bis er in den geistlichen Stand trat, und so auch äußerlich beurkundete, wie die Religion die herrschende Triebfeder seines Lebens sey.

Wenn Religionsgefühl, biedrer Heldenmuth, Ehre und Liebe die Grundlagen der romantischen Poesie sind, so mußte sie in Spanien, unter solchen Auspizien gebohren und herangewachsen, wohl den

höchsten Schwung nehmen. Die Fantasie der Spanier war kühn wie ihre Thatkraft, kein geistiges Abenteuer schien ihr zu gefährlich. Schon früher hatte sich in den Ritterromanen die Vorliebe des Volkes für das ausschweifendste Wunderbare kund gegeben. Dieß wollten sie auf der Bühne wieder sehen, und da nun ihre Dichter, ganz auf der Höhe der künstlerischen und geselligen Bildung stehend, es darnach umschufen, ihm eine musikalische Seele einhauchten, es ganz von grober Körperlichkeit gereinigt zu Farbe und Duft hinauf läuterten, so entsteht eben aus dem Contrast des Stoffes und der Form ein unwiderstehlicher Reiz. Ihre Zuschauer glaubten einen Widerschein der schon halb verlohrnen welterobernden Größe ihrer Nation zu erblicken, wenn über die immer neue Dichtung alle Harmonie der mannichfaltigsten Sylbenmaße, alle Zierlichkeit sinnreicher Spiele, alle Pracht der Bilder und Vergleichungen ausgegossen war, die ihre Sprache nur aufbieten konnte. Die Schätze der entferntesten Zonen wurden, wie in der Wirklichkeit, zur Befriedigung des Mutterlandes herbeygeschafft, und man kann sagen, daß im Reiche

dieser Poesie, wie in dem Reiche Carls des Fünften, die Sonne niemals untergieng.

Auch diejenigen Schauspiele Calderons in modernen Sitten, die am meisten zum Ton des gemeinen Lebens herabsteigen, fesseln durch irgend einen fantastischen Zauber, und können nicht ganz für Lustspiele im gewöhnlichen Sinne des Wortes gelten. Wir haben gesehen, daß die sogenannten Lustspiele Shakspeare's immer aus zwey fremdartigen Theilen zusammengesetzt sind: dem komischen, welcher in englischen Sitten gehalten ist, weil die komische Nachahmung örtliche Bestimmtheit fodert, und dem romantischen, auf irgend einen südlichen Schauplatz hinaus verlegten, weil der einheimische Boden nicht dichterisch genug dazu war. In Spanien hingegen konnte das damalige nationale Costum noch von der idealischen Seite gefaßt werden. Freylich wäre es nicht möglich gewesen, wenn Calderon uns in das Innere des häuslichen Lebens eingeführt hätte, wo Bedürfniß und Gewöhnung meistens alles zur alltäglichen Beschränktheit herabstimmt. Seine Lustspiele endigen, wie die der Alten, mit Heyrathen; aber wie verschieden ist das,

was ihnen vorhergeht! Dort werden zur Befriedigung sinnlicher Leidenschaften und selbstischer Absichten oft sehr unsittliche Mittel in Bewegung gesetzt, die Menschen stehen mit ihren Geisteskräften als bloß physisch Wesen gegen einander, und suchen sich ihre Schwächen abzulauschen. Hier herrscht zuvörderst eine brennende Leidenschaftlichkeit, die immer ihren Gegenstand adelt, weil sie über alles Verhältniß mit irgend einem sinnlichen Genusse hinausgeht Calderon stellt uns seine Hauptpersonen von beyden Geschlechtern zwar meistens in den ersten Aufwallungen der Jugend, und im noch zuversichtlichen Ehrgeiz des Lebensgenusses dar, aber das Ziel nach dem sie ringen, bey dessen Verfolgung sie alles übrige in die Schanze schlagen, ist in ihrer Gesinnung mit keinem andern Gute vertauschbar. Ehre, Liebe und Eifersucht sind durchgängig die Triebfedern, aus ihrem gewagten aber edlen Spiele geht die Verwicklung hervor, und wird nicht durch schelmenhaften Betrug geflissentlich angezettelt. Die Ehre ist immer ein idealisches Prinzip, denn sie beruht, wie ich anderswo gezeigt habe, auf jener höheren Sittenlehre, welche Grundsätze heiligt, ohne

Rücksicht auf den Erfolg. Sie kann zur bloß geselligen Uebereinkunft in gewissen Meynungen oder Vorurtheilen herabsinken, zu einer Waffe der Eitelkeit, aber in jeder Entstellung wird man noch das Schattenbild einer erhabnen Idee darin erkennen. Wie Calderon die zarte Reizbarkeit des Ehrgefühls schildert, weiß ich kein treffenderes Sinnblid dafür, als die fabelhafte Sage vom Hermelin, einem Thierchen, das so sehr auf die Weiße seines Felles halten soll, daß es lieber, als sie zu beflecken, von den Jägern verfolgt, sich dem Tode überliefert. Dieß Ehrgefühl ist in den weiblichen Charactern Calderons eben so mächtig, es beherrscht die Liebe, die nur neben, nicht über ihm Statt finden darf. Die Ehre der Frauen besteht nach der geschilderten Sinnesart darin, nur einen Mann von ganz unbefleckter Ehre lieben zu können, und mit völliger Reinheit zu lieben, keine irgend zweydeutige Huldigung zu dulden, die der strengsten weiblichen Würde zu nahe tritt. Die Liebe fodert unverbrüchliches Geheimniß, bis eine gesetzliche Verbindung sie öffentlich zu erklären erlaubt. Schon dieß sichert sie vor der vergiftenden Beymischung der Eitelkeit, wel-

che sich mit Ansprüchen oder zugestandnem Vorzug brüstet; sie erscheint dadurch als ein geheimes und um so heiliger gehaltnes Gelübde. Zwar ist in dieser Sittenlehre, der Liebe zu gefallen, List und Verstellung erlaubt, was sonst die Ehre verbietet; aber es werden dennoch in der Collission mit andern Pflichten, z. B. mit denen der Freundschaft, die feinsten Rücksichten beobachtet. Die immer rege, oft furchtbar ausbrechende Gewalt der Eifersucht, nicht wie die der Morgenländer auf den Besitz, sondern auf die leisesten Regungen des Herzens und auf die unmerklichsten Aeußerungen derselben, adelt die Liebe, weil dieses Gefühl, sobald es nicht ganz ausschließend ist, unter sich selbst herabsinkt. Oft löst sich die Verwirrung, welche der Zusammenstoß dieser insgesammt geistigen Triebfedern gestiftet, in Nichts auf, und dann ist die Katastrophe wahrhaft komisch; zuweilen nimmt es aber auch eine tragische Wendung, und dann wird die Ehre ein feindseliges Schicksal für den, welcher ihr nicht Genüge leisten kann, ohne sein eignes Glück zu vernichten, oder sogar ein Verbrecher zu werden.

Dieß ist der höhere Geist der Schauspiele, wel-

che von den Ausländern Intriguen-Stücke genannt werden; im Spanischen heißen sie von der Tracht, worin man sie spielt, Lustspiele im Mantel und Degen (Comedias de capa y espada). Gewöhnlich haben sie keinen andern burlesken Theil als die Rolle des lustigen Bedienten, der unter dem Namen des Gracioso bekannt ist. Dieser dient meistens bloß dazu, die idealischen Triebfedern, wonach sein Herr handelt, zu parodiren, welches er oft auf die zierlichste und geistreichste Weise thut. Selten wird er als wirksamer Hebel gebraucht, um durch seine Listen die Verwicklung zu stiften, in welcher man mehr den Witz des Zufalls bewundert. Andre Stücke heißen Comedias de figuron, die übrigen Bestandtheile sind gewöhnlich dieselben, nur ragt in der Zusammensetzung irgend eine in Caricatur gezeichnete Figur hervor. Manchen Schauspielen Calderons kann man den Namen Character-Stück nicht versagen, wiewohl man die feinste Characteristik nicht von Dichtern einer Nation erwarten muß, welcher rege Leidenschaftlichkeit und schwärmende Fantasie zu den Tücken der lauschenden Beobachtung weder Muse noch Kaltblütigkeit genug lassen.

Eine andre Gattung seiner Stücke nennt Calderon selbst Festspiele (fiestas). Sie waren zur Aufführung am Hofe bey feyerlichen Gelegenheiten bestimmt; und wiewohl es dabey auf theatralischen Pomp, durch häufigen Decorations-Wechsel und sichtbar vorgehende Wunder angelegt ist, auch häufig Musik eingeführt wird, so könnte man sie doch poetische Opern nennen, d. h. Schauspiele, die durch den bloßen Glanz der Poesie das leisten, was in der Oper erst durch die Ausschmückungen der Maschinerie, der Musik und des Tanzes erreicht werden soll. Hier überläßt sich der Dichter ganz den gewagtesten Flügen seiner Fantasie, und seine Darstellung berührt kaum noch die Erde.

Sein Gemüth aber spricht sich am meisten in der Behandlung der religiösen Gegenstände aus. Die Liebe schildert er nur mit allgemeinen Zügen, er redet ihre dichterische Kunstsprache. Die Religion ist seine eigentliche Liebe, das Herz seines Herzens. Nur für sie erregt er die erschütterndsten bis in die innerste Seele dringenden Rührungen. Bey bloß weltlichen Begebenheiten scheint er dieß vielmehr nicht gewollt zu haben. Sie sind ihm, wie

trübe sie auch an sich seyn mögen, schon durch die religiöse Ansicht bis zur Klarheit aufgehellt. Dieser Glückselige hat sich aus der labyrinthischen Wildniß der Zweifel in die Burgfreyheit des Glaubens gerettet, von wo aus er die Stürme des Weltlaufs mit ungestörter Seelenruhe ansieht und schildert; ihm ist das menschliche Daseyn kein düstres Räthsel mehr. Selbst seine Thränen, wie die im Sonnenglanz blitzenden Thautropfen an einer Blume, spiegeln den Himmel in sich ab. Seine Poesie, was auch scheinbar ihr Gegenstand seyn möge, ist ein unermüdlicher Jubel-Hymnus auf die Herrlichkeiten der Schöpfung, darum feyert er mit immer neuem freudigem Erstaunen die Erzeugnisse der Natur und der menschlichen Kunst, als erblickte er sie eben zum erstenmale in noch unabgenutzter Festpracht. Es ist Adams erstes Erwachen, gepaart mit einer Beredsamkeit und Gewandtheit des Ausdrucks, mit einer Durchdringung der geheimsten Naturbeziehungen, wie nur hohe Geistesbildung und reife Beschaulichkeit sie verschaffen kann. Wenn er das Entfernteste, das Größte und Kleinste, Sterne und Blumen zusammenstellt, so ist der Sinn aller seiner Meta-

phern der gegenseitige Zug der erschaffnen Dinge zu einander wegen ihres gemeinschaftlichen Ursprungs, und diese entzückende Harmonie und Eintracht des Weltalls ist ihm wieder nur ein Widerschein der ewigen alles umfassenden Liebe.

Calderon blühte noch, als man sich in andern Ländern Europa's schon stark zu dem manierirten Geschmack in den Künsten und zu den prosaischen Ansichten in der Litteratur neigte, die im achtzehnten Jahrhundert so allgemein einrissen. Er ist folglich als der letzte Gipfel der romantischen Poesie zu betrachten. Es ist in seinen Werken alle Pracht derselben verschwendet, so wie man bey einem Feuerwerke die buntesten Farben, die glänzendsten Lichter und wunderlichen Figuren der feurigen Springbrunnen und Kreise für eine letzte Explosion aufzusparen pflegt.

Etwa ein Menschenalter nach dem Calderon mag das spanische Theater noch in demselben Sinne bearbeitet worden seyn. Doch ist alles was aus dieser Zeit angeführt wird, nur Nachklang des Vorhergehenden, es ist nichts neues noch wahrhaft

eigenthümliches zum Vorschein gekommen, das nach dem Calderon genannt zu werden verdiente. Späterhin läßt sich eine große Unfruchtbarkeit spüren. Es sind einzelne Versuche gemacht worden, regelmäßige Trauerspiele zu liefern, versteht sich, nach französischem Zuschnitt. Sogar das declamatorische Drama des Diderot hat Nachahmer gefunden. Ich erinnere mich, ein spanisches Schauspiel gelesen zu haben, dessen Zweck war, die Abschaffung der Tortur zu empfehlen. Welche Aufheiterung von einem solchen Werke zu erwarten steht, läßt sich ermessen. Diejenigen Spanier, welche dem alten National-Geschmack abtrünnig geworden sind, machen viel Wesens von den prosaischen und moralischen Dramen des Moratin; allein wir finden keinen Grund in Spanien zu suchen, was wir zu Hause eben so gut, oder richtiger gesprochen, eben so schlecht haben können. Die Mehrheit der Zuschauer hat sich von diesen fremden Einflüssen ziemlich frey erhalten; als vor einer Anzahl Jahre ein schöner Geist unternommen hatte, ein mit Recht bewundertes Stück des Moreto (El parecido en la corte) nach den drey Einheiten

umzuarbeiten, gerieth das Parterr zu Madrid darüber in einen solchen Aufruhr, daß die Schauspieler es auf keine andre Weise zu besänftigen wußten, als indem sie das Stück in seiner ächten Gestalt auf den nächsten Tag ankündigten.

Wenn sich in einem Lande äußere Umstände, z. B. der Einfluß der Geistlichkeit, Censur-Zwang, selbst die eifersüchtige Wachsamkeit des Volkes auf die Beybehaltung der alten Sitten, der freyen Einführung dessen widersetzen, was in benachbarten Ländern für einen Fortschritt in der Geistesbildung gilt, so geschieht es oft, daß die besseren Köpfe nach den verbotnen Früchten ungebührlich lüstern werden, und etwas verkehrtes erst dann recht zu bewundern anfangen, wenn es anderswo schon wieder aus der Mode gekommen ist. Gewisse Geisteskrankheiten sind so epidemisch in einem Zeitalter, daß eine Nation niemals vor einem Anfalle davon sicher ist, bis man sie ihr inoculirt hat. Indessen sind die Spanier, wie es scheint, in Absicht auf die leidige Aufklärung des letzten Geschlechts mit den Windpocken abgekommen, während die entstellenden Blattergruben in den Zügen andrer Natio-

nen nicht zu verkennen sind. In ihrer etwas insulärischen Existenz haben sie das achtzehnte Jahrhundert verschlafen, und wie konnte man im Grunde seine Zeit besser anwenden? Sollte die spanische Poesie im alten Europa oder in der andern Hemisphäre wieder aufwachen, so würde sie allerdings einen Schritt vom Instinkt zum Bewußtseyn zu thun haben. Was sie bis jetzt aus angebohrner Neigung geliebt, müßten die Spanier mit klarer Erkenntniß verehren lernen, und, unbekümmert um die dazwischen aufgekommne Kritik, aus Grundsatz im Geist ihrer großen Dichter zu schaffen fortfahren.

Funfzehnte Vorlesung.

Anfänge des deutschen Theaters. Hans Sachs. Gryphius. Gottschedische Zeit. Schlechte Nachahmung der Franzosen. Lessing, Göthe und Schiller. Uebersicht ihrer Werke. Schilderung ihres Einflusses. Ritterschauspiele, rührende Dramen und Familien-Gemählde. Aussichten für die Zukunft.

In seiner gebildeten Gestalt ist das deutsche Theater weit jünger als irgend eins derer, wovon wir im vorhergehenden gesprochen, wir dürfen uns also nicht wundern, daß der Vorrath unserer Litteratur an schätzbaren Original-Werken in diesem Fache auch weit geringer ist.

Seit nicht viel mehr als einem halben Jahrhundert, da nach der niedrigsten Ebbe des Geistes sich zuerst wieder bessere Bestrebungen hervorthaten, haben die Deutschen Riesenschritte gethan, und wenn die dramatische Kunst nicht mit gleichem Glücke, und ich setze hinzu, nicht mit gleichem Ei-

ser angebaut worden als andre Gattungen, so liegt es vielleicht mehr in manchen ungünstigen Umständen, als in dem Mangel an Talenten.

Die rohen Anfänge der Bühne sind in Deutschland eben so alt als in andern Ländern *). Das älteste Drama, das man noch schriftlich hat, ist von einem Nürnberger Hans Rosenpluet aus der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts. Ihm folgten zwey fruchtbare Dichter, beyde aus der freyen Reichsstadt Nürnberg gebürtig, Hans Sachs und Ayrer. Unter den Werken Hans Sachs finden sich eine große Menge Tragödien, Comödien, geistliche und weltliche Historien, bey denen immer der Herold den Prolog und Epilog spricht, ferner kurzweilige

*) Die erste mir bekannte Erwähnung der sogenannten Mysterien oder geistlichen Vorstellungen in Deutschland findet sich im Eulenspiegel. Diesen lustigen aber etwas anstößigen Streich des weltberühmten Schalksnarren kann man nachlesen in der 13ten Historie: „Wie Eulenspiegel in der „Ostermette ein Spiel machte, daß sich der Pfaffe und „seine Kellnerin mit den Bauern schlugen." Eulenspiegel soll gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts gelebt haben, die Aufzeichnung des Buches kann man jedoch wohl nicht über den Anfang des funfzehnten hinaufsetzen.

Fastnachtspiele. Alles dieses wurde, wie es scheint, nicht von Schauspielern, sondern von ehrsamen Bürgern, ohne alle theatralische Vorrichtung, zu einer erlaubten Gemüths-Ergötzung aufgeführt. Die Fastnachtspiele sind etwas derb, aber, so wie überhaupt die Schwänke, nicht selten sehr lustig; sie gehen oft in die tollsten Possen über, und mit der Begeisterung der Lustigkeit über die Gränzen der wirklichen Welt hinaus. Die Darstellung in allen diesen Schauspielen ist ehrlich und macht nicht viel Umschweife: die Personen, von Gott dem Vater an, sagen gleich gerade heraus, wie es ihnen ums Herz ist, und weswegen sie hereinkommen; sie gleichen den Figuren auf alten Bildern, denen beschriebene Zettel aus dem Munde gehn, ohne daß die Gebehrden den Sinn der Worte ausdrücken. Die Form nähert sich am meisten dem, was man anderswo Moralitäten nannte, es kommen häufig allegorische Personen vor. Die Umrisse der noch unmündigen dramatischen Kunst sind schwach angegeben, aber doch nicht verzeichnet, und wenn man nur auf diesem Wege fortgeschritten wäre, so hätte sich etwas eigenthümliches und besseres ent-

wickeln müssen als im siebzehnten Jahrhundert geschah.

In der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts kam die Poesie aus dem bürgerlichen Kreise, auf den sie sich lange beschränkt hatte, wieder in die Hände der Gelehrten. Opitz, der als der Stifter ihrer neueren Form angesehen werden kann, hat einige Trauerspiele aus den Alten in Versen übersetzt, und Schäfer-Opern nach dem Italiänischen gedichtet; ich weiß nicht, ob irgend etwas für die Bühne. Auf ihn folgt Andreas Gryphius, unser erster namhafter dramatischer Schriftsteller. Er besaß einen gewissen Umfang litterarischer Kenntniß in seinem Fach, wie einige nachgeahmte und übersetzte Sachen beweisen: ein Stück aus dem Französischen, eins aus dem Italiänischen, ein Trauerspiel aus dem Niederländischen des Vondel, endlich eine Posse, Peter Squenz, eine Erweiterung des burlesken Trauerspiels Pyramus und Thisbe im Sommernacht-Traum von Shakspeare. Dieser war damals im Auslande sehr unbekannt; der gelehrte Morhof, der in der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts schrieb, gesteht, er habe

Shakspeare's Werke niemals gesehen, wiewohl er Ben Jonson recht gut kennt. Noch gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts hat ein damals geschätzter und nicht verdienstloser Schriftsteller in einem eignen Aufsatze eine Vergleichung zwischen Shakspeare und Andreas Gryphius angestellt. Wir können hiebey kaum ernsthaft bleiben; die ganze Aehnlichkeit möchte darin bestehen, daß Gryphius gern Geister der Abgeschiednen auftreten läßt. Er scheint vielmehr den Niederländer Vondel hauptsächlich vor Augen gehabt zu haben, der unter seinen Landsleuten noch hochberühmt nur der große Vondel heißt, während jener der Vergessenheit überantwortet wurde. Das Sylbenmaß in Gryphius Schauspielen ist leider schon der Alexandriner, jedoch die Form noch nicht so enge wie die nachherige französische, der Schauplatz wechselt zuweilen, und die musikalischen, zum Theil allegorischen Zwischenakte, Reihen genannt, haben einige Aehnlichkeit mit den englischen Masquen. Sonst ist wenig Theater-Einsicht darin, und ich weiß nicht, ob diese Stücke wirklich auf die Bühne gebracht worden sind. Die Trauerspiele von Lohenstein, der nach dem

Maßstabe alles übrigen den Marino in unsrer damaligen Litteratur vorstellen soll, gleichen im Zuschnitt denen des Gryphius, sind aber, ihre übrigen Fehler ungerechnet, von einer so endlosen Länge, daß schon deswegen ihre Aufführung sich gar nicht denken läßt.

Der Zustand des Theaters in Deutschland zu Ende des siebzehnten und im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts, wofern es überhaupt eine andre Schaubühne gab als Puppenspiele und herumziehende Possenreißer, war unstreitig eben so kläglich als in allen andern Fächern. Man hat einem Maßstab dafür, wenn man bedenkt, daß Gottsched für den Wiederhersteller unserer Litteratur gelten konnte, Gottsched, dessen Schriften einem wässerichten Tranke gleichen, von der Art wie man ihn ehedem genesenden Kranken zu empfehlen pflegte, in der Meynung sie würden nichts stärkeres vertragen können, wodurch aber ihr Magen nur noch mehr geschwächt ward. Auch mit dem Theater befaßte sich Gottsched vielfältig; in Verbindung mit einer gewissen Frau Neuber, die einer Schauspieler-Gesellschaft in Leipzig vorstand, schaffte er den

Hanswurst ab, und sie beerdigten ihn feyerlich mit großem Triumph. Gern will ich glauben, daß die Rollen des Hanswurst, die man jetzt nur noch aus den Puppenspielen beurtheilen kann, nicht immer gleich geistreich aus dem Stegreife mögen ausgefüllt worden, daß zuweilen Plattheiten mögen mit untergelaufen seyn; allein ohne Zweifel hatte Hanswurst auch so noch mehr Verstand in seinem kleinen Finger als Gottsched in seinem ganzen Leibe. Hanswurst, als allegorische Person, ist unsterblich, und wenn man ihn noch so sicher begraben zu haben glaubt, so kommt er unversehens in irgend einer gravitätischen Amtskleidung wieder zum Vorschein.

Gottsched und seine Schule überschwemmten nun das deutsche Theater, welches forthin regelmäßig seyn sollte, mit matten und weitschweifigen Uebersetzungen aus dem Französischen. Einige bessere Köpfe fingen an für die Bühne zu arbeiten, aber statt wirklicher Original-Werke lieferten sie nur leidige Nachahmungen, und das Ansehen des französischen Geschmacks war so groß, daß das Manierirteste eben so wohl ergriffen wurde als das bessere. So dichtete z. B. noch Gellert Schäferspiele

nach sehr schlechten französischen Mustern, worin rosenroth und apfelgrün bebänderte Schäfer und Schäferinnen sich allerley fade und alberne Artigkeiten sagen.

Außer den französischen Lustspielen wurden die aus dem Dänischen übersetzten des Holberg mit großem Beyfalle aufgeführt. Dieser Schriftsteller hat allerdings viel Verdienst. Seine Sittenschilderungen sind von großer örtlicher Wahrheit, seine Darstellungen der Verkehrtheit, Narrheit und Dummheit außerordentlich gründlich, an der Kraft der komischen Motive und Situationen fehlt es ihm nicht, nur von Seiten der Intrigue besitzt er wenig Erfindung. Die Ausführung geht allzu sehr in die Breite. Von der Feinheit seiner Scherze in ihrer Sprache rühmen die Dänen viel; unserm heutigen Geschmack ist die Gemeinheit seines Tones anstößig, die in der niedrigen Sphäre, worin er sich bewegt, und wo unaufhörlich Ungewitter von Stockschlägen ausbrechen, natürlich seyn mag. Man hat ihn neuerdings wieder aufzuführen versucht, meistens nicht mit sonderlichem Glück. Da sein Hauptverdienst in der freylich caricaturmäßigen Characteristik besteht, so bedarf er guter komi-

scher Schauspieler, um gehörig zur Erscheinung zu kommen.

Einige damalige Lustspiele in einheimischen Sitten von Gellert und Elias Schlegel sind nicht ohne Verdienst, nur haben sie den Fehler, daß in die Schilderungen der Narrheit und Dummheit die Langeweile mit hineingetragen ist, welche sie in der alltäglichen Wirklichkeit begleitet.

In einigen Trauerspielen nach französischen Vorbildern versuchten sich zuerst mit einigem Glück Elias Schlegel, dann Cronegk und Weiße. Ich weiß nicht, ob uns ihre Arbeiten in vortreffliche französische Verse übertragen, eben so frostig vorkommen würden als im Deutschen. Es ist uns unleidlich, ellenlange Verse zu lesen, in denen sich die Schreibart fast gar nicht über eine wässerichte Prosa erhebt; der wahrhaft dichterische Ausdruck ist seitdem erst im Deutschen erschaffen worden. Der Alexandriner, der in keiner Sprache ein gutes Sylbenmaß seyn kann, ist in der unsrigen doppelt steif und schwerfällig. Gotter hat, lange nachdem unsre Poesie wieder angefangen hatte, einen höheren Schwung zu nehmen, in Uebertragung

französischer Trauerspiele den letzten Versuch gemacht, den Alexandriner zum tragischen Gebrauch zu adeln, und wie mich deucht durch sein Beyspiel bewiesen, daß wir dieß ein für allemal aufgeben müssen. Um den Stelzengang der falschen tragischer Emphase zu parodiren, ist er hingegen vortrefflich; auch im Lustspiel, besonders in kleinen Nachspielen dürfte sein Gebrauch sehr zu empfehlen seyn. Jene früheren Trauerspiele nach französischem Zuschnitt, welche doch damals ungemeinen Beyfall fanden, zeigen, welch geringes Gedeihen der Kunst auf dem Wege der knechtischen Nachahmung zu hoffen steht. Eine an sich schon enge Form hat doch da noch einige Bedeutung, wo sie sich unter dem Einflusse nationaler Sinnesart festgesetzt hat; auswärts auf Glauben angenommen, wird sie ganz und gar zum spanischen Mantel.

Also schlechte Uebersetzungen französischer Lust- und Trauerspiele, außerdem etwa Holberg und späterhin Goldoni, abwechselnd mit wenigen deutschen Nachahmungen von schwachem Gehalt und ohne eigenthümlichen Geist, dieß war das ganze Repertorium unsrer Bühne, als endlich nach einander Les-

sing, Göthe und Schiller auftraten, und das deutsche Theater aus seiner langen Mittelmäßigkeit retteten.

Lessing hat zwar durch seine früheren dramatischen Arbeiten der Zeit ebenfalls den schuldigen Tribut abgetragen. Seine jugendlichen Lustspiele sind ziemlich unbedeutend; sie verkündigen noch nicht den ausgezeichneten Kopf, der in so vielen Fächern Epoche machen sollte. Er hat verschiedne Trauerspiele nach den französischen Regeln entworfen, auch einzelne Szenen in Alexandrinern ausgeführt, aber keines zu Stande gebracht: es scheint, er hatte keine Leichtigkeit für eine so gebundne Versification. Noch seine Miß Sara Sampson ist ein weinerliches schleppendes bürgerliches Trauerspiel, wobey er unverkennbar besonders den Kaufmann von London als Muster vor Augen gehabt hat. Im Jahre 1767 gab ihm seine Verbindung mit einer Schauspieler-Gesellschaft in Hamburg und eine dramaturgische Wochenschrift, die er unternahm, nähere Veranlassung sich auf Kritik des Theaters einzulassen. Er übte sie witzig und scharfsinnig aus, seine dreisten und in Beziehung auf die

damals allgemein geltende Meynung gewagten Angriffe waren besonders siegreich gegen die uns nur aufgedrungne Herrschaft des französischen Geschmacks im tragischen Fach. Er brachte es dahin, daß bald nach Bekanntmachung der Dramaturgie die Uebersetzungen französischer Trauerspiele und die deutschen in gleichem Zuschnitt von der Bühne verschwanden. Er sprach zuerst mit Nachdruck von Shakspeare, und bereitete dessen Erscheinung vor. Allein sein Glaube an den Aristoteles neben dem Einflusse, den Diderots Schriften auf ihn gehabt, brachte eine seltsame Mischung in seiner Theorie der dramatischen Kunst hervor. Er verkannte die Rechte der poetischen Nachahmung, und wollte im Dialog wie in allem eine baare Copie der Natur, als ob diese in der schönen Kunst überhaupt zulässig oder auch nur möglich wäre. Gegen den Alexandriner hatte er Recht, aber er wollte alle Versification abgestellt wissen, es gelang ihm nur allzu gut damit, und er ist Schuld daran, daß unsre Schauspieler in der Erlernung und im Vortrage der Verse so unglaublich zurückgekommen sind, und sich noch immer nicht wieder daran gewöhnen können. Er

ist dadurch mittelbar auch Schuld an den platten Natürlichkeiten unsrer dramatischen Schriftsteller, welche der allgemeine Gebrauch der Versification etwas mehr würde im Zaum gehalten haben.

Lessing war nach seinem eignen Geständnisse kein Dichter, und hat in seinem reiferen Alter nur wenig dramatische Arbeiten mühsam hervorgebracht. Minna von Barnhelm ist ein wahres Lustspiel der feineren Art, in der Form hält es die Mitte zwischen der französischen und englischen Weise, der Geist der Erfindung aber und der geschilderte gesellige Ton ist eigenthümlich deutsch. Alles ist sogar örtlich bestimmt, und die Anspielungen auf merkwürdige Zeitumstände nach dem siebenjährigen Kriege trugen nicht wenig zu dem außerordentlichen Glücke bey, welches dieß Schauspiel damals machte. Der ernsthafte Theil ist nicht frey von witzelnder Ziererey im Ausdruck des Gefühls, und das Verhältniß der beyden Liebenden ist bis zur Peinlichkeit auf die Spitze gestellt. Die komischen Nebenfiguren aber sind mit drolliger Laune gezeichnet, und haben ein ächtdeutsches Gepräge.

Noch mehr Bewunderung als Minna von Barn-

helm erwarb Emilia Galotti, ich weiß nicht ob mit vollkommnem Rechte. Das letztgenannte Werk ist vielleicht mit noch mehr Ueberlegung entworfen, und mit noch mehr Fleiß ausgeführt als jenes; aber Minna von Barnhelm entspricht weit mehr dem ächten Begriffe des Lustspiels als Emilia Galotti dem des Trauerspiels. Lessings Theorie der dramatischen Kunst hatte begreiflicher Weise einen weniger nachtheiligen Einfluß auf eine halb prosaische Gattung, als auf eine, die unvermeidlich unter sich selbst herabsinkt, wenn sie nicht den höchsten Schwung nimmt. Er hatte die Welt zu gut kennen gelernt, um wieder in den schleppenden und weinerlichen Predigerton zu verfallen, der in Miß Sara Sampson herrscht. Auf der andern Seite bewahrte ihn sein gesunder Sinn bey aller Bewunderung für Diderot vor dessen declamatorischer Emphase, die ihren vornehmsten Nachdruck von Ausrufungszeichen und Gedankenstrichen entlehnt. Aber da er alle poetische Erhöhung des Dialogs entschieden verwarf, so konnte er diesen Manieren nicht entgehen, ohne in eine andre zu verfallen. Er übertrug die kalte und lauschende Beob-

achtung des Komikers in das tragische Gebiet; die Leidenschaften sind in der Emilia Galotti mehr scharfsinnig und witzig characterisirt als beredt ausgedrückt. In dem Glauben, das Schauspiel wirke am stärksten, wenn es täuschende Copien des Bekannten und nahe Liegenden darbietet, verkleidete Lessing eine alte, berühmte unauslöschlich in die Weltgeschichte eingezeichnete That rauher Römertugend, die Ermordung der Virginia durch ihren Vater, unter erdichteten Namen in neu-Europäische Verhältnisse und heutige Sitten. Aus der Virginia wurde eine Gräfin Galotti, aus dem Virginius Graf Odoardo, aus dem Appius Claudius ein italiänischer Prinz, aus dem unverschämten Diener seiner Lüste ein Kammerherr, u. s. w. Es ist nicht eigentlich ein bürgerliches Trauerspiel, sondern ein Hoftrauerspiel im Conversationstone, zu welchem für einige Rollen der Staatsdegen und Hut unter dem Arme eben so wesentlich gehört als zu vielen französischen Lustspielen. Lessing hat die unentfliehbaren tyrannischen Gewaltstreiche der Decemvirn in den ruhmlosen Bezirk des Fürstenthums Massa-Carrara verpflanzen wollen; aber wie man

sich mit wenigen Schritten aus einem so kleinen Gebiet fortmacht, so entschlüpft man auch mit einiger Ueberlegung gar leicht den mühsam angelegten Voraussetzungen des Dichters, worauf die ganze Nothwendigkeit der Katastrophe beruht. Die sichtbare Sorgfalt, alles zu motiviren, fodert zu näherer Prüfung auf, wobey man durch keinen Zauber der Einbildungskraft gestört wird; und dieser Prüfung kann der innere Unzusammenhang in dem mit so ungemeinem Verstande herausgerechneten Drama nicht entgehen.

Es ist sonderbar, daß unter allen dramatischen Werken Lessings das letzte, Nathan der Weise, welches er bloß schrieb, wie er sagt, um den Theologen einen Possen zu spielen, als sein Eifer sich mit der Aufnahme des deutschen Theaters zu beschäftigen, schon ziemlich erkaltet war, den ächten Kunstregeln am meisten gemäß ist. Eine merkwürdige Erzählung des Boccaz ist mit wunderbaren, jedoch nach den Zeitumständen nicht unwahrscheinlichen Erfindungen eingefaßt; die erdichteten Personen sind um einen berühmten historischen Character her gruppirt, um den großen Saladin, der

ganz der Geschichte gemäß gehalten ist; die Kreuzzüge im Hintergrunde, der Schauplatz zu Jerusalem, das Zusammentreffen verschiedner Nationen und Religions-Verwandten auf diesem morgenländischen Boden, das alles giebt dem Ganzen einen romantischen Anstrich, womit die jenem Zeitalter fremden Gedanken, die der Dichter seinem philosophischen Zwecke zu lieb sich erlaubt hat einzustreuen, einen zwar etwas gewagten aber anziehenden Gegensatz bilden. Die Form ist freyer und umfassender als in den übrigen Stücken Lessing's, sie ist beynahe die eines Shakspeareschen Schauspiels. Er ist hier zum Gebrauch der vorhin verworfnen Versification zurückgekehrt; zwar nicht der Alexandriner, deren Abschaffung im ernsten Drama wir ihm auf alle Weise zu danken haben, sondern der reimlosen Jamben. Sie sind im Nathan oft hart und nachläßig gearbeitet, aber wahrhaft dialogisch, und ihr vortheilhafter Einfluß ist leicht zu spüren, wenn man den Ton des Stücks mit der Prosa seiner vorhergehenden vergleicht. Hätte die Entwickelung der Wahrheiten, welche Lessingen besonders am Herzen lagen, nicht zu viel Ruhe erfodert, wäre

eine etwas raschere Bewegung in der Handlung, so wäre das Stück auch recht sehr dazu eingerichtet, auf der Bühne zu gefallen. Daß Lessing, wiewohl ein so selbstständiger Geist, dennoch seine früheren dramatischen Grundsätze gewissermaßen von der allgemeinen Neigung des Zeitalters überkommen hatte, schließe ich daraus, daß er mit seinem Nathan weit weniger Nachfolge fand, als mit der Emilia Galotti. Unter den auffallenden Nachahmungen des Styls der letzten will ich nur Julius von Tarent erwähnen.

Als einen Schüler Lessings muß man Engel ansehen. Seine kleinen Nachspiele in Lessingischer Manier sind ganz unbedeutend, aber seine Mimik zeigt, wohin die Theorie seines Meisters führt. Dieses Buch enthält manches brauchbare über die ersten Elemente der Gebehrdensprache; der Hauptirrthum des Verfassers war, daß er es für eine vollständige Mimik hielt, wiewohl er darin durchaus nur vom Ausdrucke der Leidenschaften handelt, und keine Sylbe über Character-Darstellung sagt. Ferner räumt er dem Begriffe des Tragischen und Komischen in seiner Schauspielkunst nirgends eine Stelle

ein, und daß er das Idealische jeder Art verwirft *), nur baare Copie der Natur verlangt, das versteht sich von selbst.

Je mehr ich mich der neuesten Zeit nähere, desto mehr sey es mir erlaubt, meine Bemerkungen auf das allgemeine zu richten, und mich nicht auf die Beurtheilung von Werken noch lebender Schriftsteller einzulassen, mit denen ich zum Theil in Verhältnissen der Freundschaft oder Gegnerschaft gestanden habe. Doch darf ich wohl von der dramatischen Laufbahn Goethe's und Schiller's, zweyer

*) Unter anderm äußert Engel, weil die Sprache des Euripides, des spätesten und nach seiner Meynung des vollkommensten griechischen Tragikers, weniger Schwung und Erhebung habe als die seiner Vorgänger, so sey zu vermuthen, die Griechen, wenn sie die Tragödie ferner vervollkommt hätten, würden noch einen Schritt weiter gegangen seyn, und den Versen gänzlich den Abschied gegeben haben. So durchaus verkannte Engel den Geist der griechischen Kunst! Die allerdings im Euripides zu spürende Annäherung an den Ton des gewöhnlichen Lebens verkündigt eben den Verfall und bevorstehenden Untergang der Tragödie; aber selbst im Lustspiel haben sich die Griechen nie zum Gebrauch der Prosa entschließen mögen.

Männer, auf welche unsre Nation stolz ist, und im vertrauten Umgange mit denen ich oft meine Gedanken über die Kunst berichtiget habe, mit der Offenheit reden, welche ihres großen uneigennützigen Strebens würdig ist. Die Verirrungen, welche sie, anfänglich noch in Mißverständnissen begriffen, veranlaßt haben, während sie immer reinerer Klarheit entgegen gingen, sind zum Theil schon in Vergessenheit versunken oder werden es bald seyn; ihre Werke werden dauern: wir haben darin wenigstens die Grundlage einer zugleich eigenthümlich deutschen und ächt künstlerischen dramatischen Schule.

Kaum hatte Goethe im Werther gleichsam eine Erklärung der Rechte des Gefühls gegen den Zwang der gesellschaftlichen Verhältnisse aufgestellt, so protestirte er in Götz von Berlichingen durch die That gegen allen willkührlichen Regelnzwang, wodurch die dramatische Poesie eingeengt worden war. Man sieht in diesem Schauspiele nicht Nachahmung Shakspeare's, sondern die durch einen genialischen Schöpfer in einem verwandten Geiste angeregte Begeisterung. Im Dialog setzte er Lessings Grundsatze der Natürlichkeit nur mit größerer Kühnheit durch,

denn außer dem Versbau und allem erhöhenden Schmuck, verwarf er auch die Gesetze der schriftlich aufgefaßten Sprache in einem Grade, wie es vor ihm noch niemand gewagt hatte. Er wollte durchaus keine dichterische Umschreibung, die Darstellung sollte die Sache selbst seyn, und so ließ er täuschend genug, wenigstens für diejenigen, welche die geschichtlichen Denkmäler nicht kennen, worin unsre Altvordern selbst reden, den Ton eines entfernten Zeitalters hören. Die altdeutsche Treuherzigkeit hat er auf das rührendste ausgedrückt, die mit wenigen Strichen angedeuteten Situationen wirken unwiderstehlich, das Ganze hat einen großen historischen Sinn, es stellt nämlich den Kampf einer abscheidenden und einer beginnenden Zeit vor, des Jahrhunderts der rauhen aber kräftigen Unabhängigkeit, und des folgenden der politischen Zahmheit. Die Vorstellung auf der Bühne berücksichtigte der Dichter dabey gar nicht, schien ihrer Unzulänglichkeit vielmehr in jugendlichem Uebermuthe zu trotzen.

Ueberhaupt war es Goethe'n vor allem darum zu thun, seinen Genius in seinen Werken auszusprechen, und neue poetische Lebensregung in die

Zeit zu bringen; die Form galt ihm dabey gleich, wiewohl er meistens die dramatische vorzog. Zugleich war er indessen ein warmer Freund des Theaters, und arbeitete zuweilen nach dessen durch Gewohnheit und Zeitgeschmack bestimmten Foderungen, wenn er z. B. im Clavigo ein bürgerliches Trauerspiel in Lessings Manier lieferte. Dieses Stück hat überdieß noch den Mangel, daß der fünfte Aufzug nicht zu den übrigen paßt. In diesen hatte sich Goethe ziemlich genau an Beaumarchais Erzählung gehalten, die Katastrophe hat er hinzugedichtet, und wenn wir bemerken, daß sie gar sehr an die Beerdigung Ophelia's und an das Zusammentreffen des Hamlet und Laertes an ihrem Grabe erinnert, so ist damit auch schon gesagt, wie sehr sie gegen den Ton und das Colorit der übrigen absticht. In der Stella machte es Goethe mit der Geschichte des Grafen von Gleichen ungefähr so, wie es Lessing mit der Geschichte der Virginia gemacht hatte, aber es gerieth damit noch übler: jener Zug aus den Zeiten der Kreuzzüge ist rührend, treuherzig, sogar erbaulich; Stella kann nur der Empfindsamkeit verwöhnter Herzen schmeicheln.

Späterhin suchte er eine Ausgleichung zwischen seinen Kunstabsichten, und den üblichen dramatischen Formen, auch den untergeordneten, zu finden, die er fast sämmtlich mit einzelnen Versuchen durchgegangen hat. In seiner Iphigenia drückte er den Geist der antiken Tragödie aus, wie er ihn besonders von Seiten der Ruhe, Klarheit und Idealität gefaßt hatte. Mit eben solcher Einfachheit, Gediegenheit und edlen Zierlichkeit dichtete er den Tasso, in welchem er eine historische Anekdote auf die allgemeine Bedeutung des Gegensatzes zwischen dem Hof- und Dichterleben wandte. Sein Egmont ist wieder ein romantisch historisches Schauspiel, dessen Styl zwischen seiner älteren Weise im Götz und Shakspeare's Form in der Mitte schwebt. Erwin und Elmire und Claudine von Villabella sind, möchte ich sagen, idealische Operetten, so leicht und luftig hingehaucht, daß sie durch musikalische Begleitung und Aufführung nur Gefahr laufen, schwerfällig und prosaisch zu werden; der edle und gehaltne Styl des Tasso im Dialog, wechselt darin mit den zartesten Liederstimmen. Jery und Bätely ist ein rei-

zendes Naturgemählde in schweizerischen Sitten, im Geist und der Form der besten französischen Operetten, Scherz, List und Rache dagegen eine wahre opera buffa voll italiänischer Lazzi. Die Mitschuldigen sind in bürgerlicher Sitten ein gereimtes Lustspiel nach den französischen Regeln. So weit trieb Goethe die Herablassung, daß er eine Fortsetzung zu einem Nachspiele von Florian lieferte; so weit die Unparteylichkeit des Geschmacks, daß er einige Trauerspiele von Voltaire für die deutsche Bühne übersetzte. Göthe's Worte und Rhythmen haben immer einen goldnen Klang, aber als Uebersetzungen können wir diese Arbeiten nicht für ganz gelungen halten, und man müßte es bedauern, wenn etwas gelungen wäre, das gar nicht hätte unternommen werden sollen. Man braucht nicht etwa Lessings Dramaturgie herbeyzurufen, um diese auf deutschem Boden unersprießlichen Erscheinungen zu bannen; Goethe's eigne meisterliche Parodie des französischen Trauerspiels in einigen Szenen der Esther wird dieß weit ergötzlicher verrichten.

Der Triumph der Empfindsamkeit, eine höchst genialische Verspottung der eignen Nach-

ahmer Goethe's, neigt sich zur komischen Willkühr und fantastischen Symbolik des Aristophanes, aber es ist ein züchtiger Aristophanes in feiner Gesellschaft und am Hofe. Weit früher hatte sich Goethe in einigen Schwänken und Fastnachtspielen ganz die Manier unsers wackern Hans Sachs zu eigen gemacht.

Denselben freyen und kräftigen Dichtergeist erkennt man unter allen diesen Verwandlungen wieder; worauf sich die homerischen Zeilen vom Proteus anwenden lassen.

Erstlich ward er ein Leu mit fürchterlich rollender Mähne,
Floß dann als Wasser dahin, und rauscht' als Baum in den Wolken.

Der jugendlichen Epoche gehört sein früh entworfner, aber erst spät erschienener Faust an, der auch in seiner neuesten Gestalt immer noch ein Bruchstück ist, und in dessen Natur es vielleicht lag, immer ein Bruchstück bleiben zu müssen. Es ist schwer zu sagen, ob man mehr zu der Höhe hinanstaunt, die der Dichter oft darin erschwingt, oder mehr an den Tiefen schwindelt, die sich vor unsern Blicken aufthun. Aber hier ist nicht der Ort, dieses laby-

rinthische und gränzenlose Werk, Goethe's eigenthümlichste Schöpfung, überhaupt zu würdigen; wir haben es nur in dramatischer Hinsicht zu betrachten. Die wunderbare Volkssage vom Faust ist ein sehr theatralischer Stoff, und das Marionettenspiel, woraus Goethe nach Lessing *) den ersten Gedanken zu einem Schauspiel hergenommen, entspricht dieser Erwartung selbst noch in den verstümmelten Auftritten und dürftigen Worten, womit es von unwissenden Puppenspielern vorgetragen wird. Goethe's Darstellung, die sich in einigen Punkten genau an die Ueberlieferung hält, in andern aber sie gänzlich verläßt, geht nach allen Richtungen absichtlich über die Dimensionen der Schaubühne hinaus. Viele Szenen sind stehende Schil-

*) Lessing hat die einzige Szene seines Entwurfs, die er mittheilt, nämlich wie Faust die bösen Geister citirt, um den schnellsten zu seinem Dienst zu wählen, geradezu aus dem alten Stück entlehnt, welches den schönen Titel führt: Infelix prudentia oder Doctor Johannes Faustus. Schon Marlowe hatte in England einen Faust gedichtet, der aber leider in Dodsley's Sammlung nicht wieder abgedruckt ist.

derungen von Fausts innern Zuständen und Stimmungen, Entwickelungen seiner Gedanken über die Unzulänglichkeit des menschlichen Wissens und über das unbefriedigende Loos der Menschheit in langen Monologen oder Gesprächen; andre Auftritte, wiewohl an sich äußerst geistreich und bedeutsam, haben den Schein der Zufälligkeit für den Gang der Handlung; viele sehr theatralisch gedachte sind nur flüchtig skizzirt: es sind rhapsodische Bruchstücke ohne Anfang und Schluß, worin uns der Dichter einen überraschenden Anblick gönnt, und dann plötzlich wieder den Vorhang fallen läßt, da in einem dramatischen Gedicht, welches auf der Bühne mit sich fortreißen soll, die einzelnen Theile nach dem Bilde des Ganzen gegliedert seyn müssen, so daß man sagen kann, jede Szene habe ihre Exposition, ihre Verwickelung und Auflösung. Einige Szenen, voll von der höchsten dramatischen Kraft und von zerreißendem Pathos, z. B. die Ermordung Valentins, und Gretchen und Faust im Kerker, beweisen, daß dem Dichter die populare Wirkung auch zu Gebote stand, und daß er sie nur umfassenderen Absichten aufgeopfert hat. Er fodert oft die Einbildungskraft der Leser auf, ja

er nöthigt sie, seinen fliehenden Gruppen zum Hintergrunde unermeßliche bewegliche Gemählde zu geben, die keine theatralische Kunst vor die Augen zu bringen vermag. Um Göthe's Faust aufzuführen, müßte man Faust's Zauberstab und Beschwörungsformeln besitzen. Bey solcher Unfähigkeit zur äußern Darstellung ist dennoch aus dem seltsamen Werke erstaunlich viel für die dramatische Kunst sowohl in der Anlage als Ausführung zu lernen. In einem vermuthlich spät hinzugedichteten Prologe erklärt der Dichter, warum er, seinem Genius treu, sich nicht den Foderungen eines gemischten Haufens von Zuschauern fügen könne, und schreibt gewissermaßen dem Theater einen Scheidebrief.

Man muß wohl eingestehn, daß Goethe zwar unendlich viel dramatisches aber nicht eben so viel theatralisches Talent besitzt. Ihm ist es weit mehr um die zarte Entfaltung als um rasche äußre Bewegung zu thun; selbst die milde Grazie seines harmonischen Geistes hielt ihn davon ab, die starke demagogische Wirkung zu suchen. Iphigenia auf Tauris ist zwar dem griechischen Geiste verwandter, als vielleicht irgend ein vor ihr gedichtetes

Werk der Neueren, aber es ist nicht sowohl eine antike Tragödie als Widerschein derselben, Nachgesang: die gewaltsamen Katastrophen jener stehen hier nur in der Ferne als Erinnerung, und alles löst sich leise im Innern der Gemüther auf. Das stärkste erschütternde Pathos findet sich im Egmont, aber der Schluß dieses Trauerspiels ist ebenfalls ganz aus der äußern Welt in das Gebiet einer idealischen Seelenmusik entrückt.

Daß Goethe bey dieser Richtung seiner dichterischen Laufbahn auf den reinsten Ausdruck seiner Begeisterung ohne irgend eine andre Rücksicht, und von Seiten der Kunst auf Universalität der Studien, nicht den entscheidenden Einfluß auf die Gestalt unsers Theaters gehabt, den er hätte haben können, wenn er sich ihm wirklich ausschließend und unmittelbar widmen gewollt hätte, ist leicht zu begreifen.

Mittlerweile, kurz nach Goethe's erster Erscheinung, hatte man gewagt, Shakspeare auf unsrer Bühne auftreten zu lassen. Die Wirkung war außerordentlich groß. Noch lebende Schauspieler erwarben die ersten Kränze des Ruhmes in diesen

Darstellungen ganz neuer Art, und Schröder erreichte in einigen der berühmtesten tragischen und komischen Rollen Shakspeare's vielleicht dieselbe Vollkommenheit, für welche Garrick vergöttert worden war. Das Ganze der Stücke kam indessen sehr unvollkommen zur Erscheinung: in schleppenden prosaischen Uebersetzungen, oft im bloßen Auszuge, mit entstellenden Veränderungen. Shakspeare's einzelne Character und Situationen hatte man bis auf einen gewissen Grad begriffen, aber noch nicht den Sinn seiner Composition.

Unter diesen Umständen trat Schiller auf, mit allen Anlagen ausgerüstet, um zugleich auf die edleren Geister und auf die Menge stark zu wirken. Er dichtete seine frühesten Werke noch sehr jung, unbekannt mit der Welt, die er zu schildern unternahm, und wiewohl ein selbstständiger und bis zur Verwegenheit kühner Genius, dennoch von den eben erwähnten Vorbildern Lessing's, Goethe's in seinen früheren Arbeiten, und Shakspeare's, wie er ihn ohne Kenntniß des Originals verstehen konnte, mannichfaltig beherrscht.

So entstanden seine Jugendwerke: Die Räu-

der, Cabale und Liebe, und Fiesco. Das erste, wild und gräßlich wie es war, wirkte gewaltig, bis zu gänzlicher Verdrehung jugendlich schwärmender Köpfe. Die verfehlte Nachahmung Shakspeare's ist nicht zu verkennen: Franz Moor ist ein prosaischer Richard der Dritte, durch keine der Eigenschaften geadelt, welche bey diesem den Abscheu mit Bewunderung mischen. Cabale und Liebe kann schwerlich durch den überspannten Ton der Empfindsamkeit rühren, wohl aber durch peinliche Eindrücke foltern. Fiesco ist im Entwurf das verkehrteste, in der Wirkung das schwächste.

Ein so edler Geist konnte nicht lange in solchen Ausschweifungen beharren, wiewohl er dabey eines Beyfalls genoß, der die Fortdauer der Verblendung verzeihlich gemacht haben würde. Er hatte die Gefahren der Rohheit und eines unbändigen Trotzes gegen alle mäßigende Zucht an sich selbst erprobt, und warf sich daher mit unglaublichen Anstrengungen und einer Art von Leidenschaft in die Bildung. Das Werk, welches diese neue Epoche bezeichnet, ist Don Carlos. Theilweise sehr tief in der Characterzeichnung, kann es doch die alte sich brü-

stende Unnatur noch nicht ganz verläugnen, die nur in gewähltere Formen gekleidet ist. Die Situationen haben viel pathetische Kraft, die Anlage ist bis zur epigrammatischen Spitzfindigkeit verwickelt, aber seine theuer errungnen Gedanken über die menschliche Natur und die gesellschaftliche Verfassung waren dem Dichter so werth, daß er sie ausführlich darlegte, statt sie durch den Gang der Handlung auszudrücken, und daß er seine Personen mehr oder weniger über sich selbst und die andern philosophiren ließ, wodurch der Umfang ganz über die dem Theater vorgeschriebnen Gränzen anschwoll.

Historische und philosophische Studien schienen hierauf den Dichter eine Zeit lang der theatralischen Laufbahn zu entführen, zum Vortheil für seine Kunst, zu der er mit reifem und vielseitig bereichertem, und endlich über seine Zwecke und Mittel wahrhaft aufgeklärtem Geiste zurückkehrte. Er wandte sich nun ganz zum historischen Trauerspiel, und suchte mit Entäußerung seiner Persönlichkeit bis zu wahrhaft objectiven Darstellungen durchzudringen. Im Wallenstein hatte er so gewissenhaft nach historischer Gründlichkeit gestrebt, daß

er darüber des Stoffes nicht ganz Meister werden konnte, und eine Begebenheit von nicht großem Umfange ihm in zwey Schauspiele und einen gewissermaßen didaktischen Prolog zerfiel. In den Formen schloß er sich sehr an Shakspeare an, nur suchte er den Wechsel von Ort und Zeit mehr zu beschränken, um nicht der Einbildungskraft der Zuschauer zu viel zuzumuthen. Auch hielt er auf mehr durchgeführte tragische Würde, ließ keine geringen Personen auftreten, oder wenigstens nicht in ihrem natürlichen Tone reden, und verwies das Volk, hier das Heer, das Shakspeare so lebendig und wahr in den Hergang der öffentlichen Begebenheit eingreifen läßt, in das Vorspiel. Die Liebe zwischen Thekla und Max Piccolomini ist zwar eigentlich eine Episode, und trägt das Gepräge einer ganz andern als der sonst geschilderten Zeit, aber sie giebt zu den rührendsten Auftritten Anlaß, und ist eben so zart als edel gedacht.

Mit größerer Kunstfertigkeit und eben so großer Gründlichkeit ist Maria Stuart angelegt und ausgeführt. Alles ist weislich abgewogen, man kann einzelne Theile als beleidigend tadeln, z. B.

das Gezänk der beyden Königinnen, die wilden Ausbrüche von Mortimers Leidenschaft und dergleichen; aber man wird schwerlich etwas verrücken können, ohne das Ganze in Unordnung zu bringen. Die Wirkung ist unfehlbar, Maria's letzte Szenen sind wahrhaft königlich, religiöse Eindrücke sind mit ihrer würdigem Ernste angebracht, nur die vielleicht überflüßige Sorge, an der Elisabeth nach Maria's Tode poetische Gerechtigkeit auszuüben, entläßt den Zuschauer etwas erkaltet.

An einem wunderbaren Stoffe, wie die Geschichte der Jungfrau von Orleans ist, glaubte Schiller sich mehr Freyheiten erlauben zu dürfen. Die Verknüpfung ist loser; die Szene mit dem Montgommery, eine epische Einmischung aus der Ilias, fällt aus dem Tone; bey der seltsamen und unbegreiflichen Erscheinung des schwarzen Ritters ist die Absicht des Dichters zweydeutig; im Character des Talbot und manchen andern Theilen hat Schiller nicht glücklich mit Shakspeare gewetteifert; und ich weiß nicht, ob der aufgewandte Farbenzauber, der denn doch nicht so glänzend ist, als man sichs denken könnte, das darüber eingebüßte stren-

gere Pathos vergütet. Die Geschichte der Jungfrau von Orleans ist aufs genaueste beurkundet, ihre höhere Sendung wurde von ihr selbst und großentheils von ihren Zeitgenossen geglaubt, und brachte die außerordentlichsten Wirkungen hervor. Das Wunder konnte der Dichter dahingestellt seyn lassen, wenn ihn der Zweifelgeist seiner Zeitgenossen davon ablenkte, es für wahr zu geben; und das wahre schmachvolle Märtyrerthum der verrathnen und verlaßnen Heldin würde uns tiefer erschüttert haben, als das rosenfarb erheiterte, welches Schiller im Widerspruch mit der Geschichte ihr andichtet. Shakspeare's wiewohl aus seinem nationalen Gesichtspunkte parteyische Darstellung ist dennoch weit historischer und gründlicher. Indessen bleibt das deutsche Stück immer eine schöne Ehrenrettung eines durch frechen Spott geschändeten Namens, und seine blendenden Effecte, durch den reichen Schmuck der Sprache unterstützt, verdienten ihm ein ausgezeichnetes Glück auf der Bühne.

Am wenigsten kann ich mit den Grundsätzen einverstanden seyn, die Schillern bey der Braut von Messina geleitet haben, und die er in der

Vorrede selbst erklärt. Doch die Erörterung darüber würde mich zu weit in das Gebiet der Theorie abführen. Es soll ein Trauerspiel in antiker Form aber von romantischem Gehalt seyn. Eine ganz erdichtete Geschichte ist in einem so unbestimmten und von aller innern Wahrscheinlichkeit entblößten Costum gehalten, daß die Darstellung weder wahrhaft idealisch noch wahrhaft natürlich, weder mythologisch noch historisch ist. Die romantische Poesie sucht zwar das Entfernteste zu verschmelzen, allein geradezu unverträgliche Dinge kann sie nicht in sich aufnehmen: die Sinnesart der dargestellten Menschen kann nicht zugleich heidnisch und christlich seyn. Die offenbaren Entlehnungen will ich nicht rügen: das Ganze ist aus zwey Hauptbestandtheilen zusammengesetzt, aus dem Bilde des Eteokles und Polynices, die ungeachtet der Vermittlung ihrer Mutter Jokaste um den Alleinbesitz des Thrones streiten, und aus den zwey durch Eifersucht in der Liebe zum Brudermord getriebnen Brüdern in den Zwillingen von Klinger und im Julius von Tarent. Auch in der Einführung der Chöre, wiewohl sie viel lyrischen Schwung und schöne Stellen

haben, ist der Sinn der Alten verfehlt: indem jedem der feindlichen Brüder ein eigner Chor parteyisch anhängt, der sich mit dem gegenüberstehenden streitet, hören beyde auf, ein wahrer Chor, d. h. eine über alles Persönliche erhabne Stimme der Theilnahme und Betrachtung zu seyn.

Das letzte von Schillers Werken, Wilhelm Tell, ist meines Erachtens auch das vortrefflichste. Hier ist er ganz zur Poesie der Geschichte zurückgekehrt; die Behandlung ist treu, herzlich, und bey Schillers Unbekanntschaft mit der schweizerischen Natur und Landessitte von bewundernswürdiger örtlicher Wahrheit. Es ist wahr, daß er hierin an des unsterblichen Johannes Müllers sprechenden Gemählden eine herrliche Vorarbeit hatte. Im Angesicht von Tell's Kapelle am Ufer des Virwaldstetten-Sees, unter freyem Himmel, die Alpen zum Hintergrunde, hätte diese herzerhebende, altdeutsche Sitte, Frömmigkeit und biedern Heldenmuth athmende Darstellung verdient, zur halbtausendjährigen Feyer der Gründung schweizerischer Freyheit aufgeführt zu werden.

Schiller war in der reifsten Fülle seiner Geistes-

kraft, als ihn ein unzeitiger Tod dahin raffte; bis dahin mußte eine längst untergrabne Gesundheit seinem mächtigen Willen immer noch gehorchen, und sich in ruhmwürdigen Anstrengungen vollends erschöpfen. Wie vieles hätte er sonst noch leisten können, da er sich ausschließend dem Theater widmete, und mit jedem Werke an sichrer gewandter Meisterschaft zunahm! Er war im eigentlichen Sinne ein tugendhafter Künstler, der dem Wahren und Schönen mit reinem Gemüth huldigte, und dem rastlosen Streben darnach seine Persönlichkeit zum Opfer darbrachte, fern von kleinlicher Eigenliebe und selbst unter vortrefflichen Künstlern allzuhäufiger Eifersucht.

Es ist in Deutschland immer der Fall gewesen, daß die Erscheinung großer Original-Geister ein Heer von Nachtretern ans Licht brachte, und so haben denn auch Goethe und Schiller, großentheils ohne ihr Verschulden, viel Verfehltes und Ausgeartetes auf unsrer Bühne veranlaßt.

Götz von Berlichingen hat eine ganze Ueberschwemmung von Ritter-Schauspielen nach sich gezogen, in denen nichts historisch ist als die

Namen und andre Aeußerlichkeiten, nichts ritterlich als die Helme, Schilde und Schwerter, nichts altdeutsch als vermeyntlich die Rohheit, sonst die Gesinnungen eben so modern als gemein. Aus Ritterstücken sind wahre Reiterstücke geworden, die zuletzt mehr von Pferden als von Menschen aufgeführt zu werden verdienen. Auch auf die, welche noch einigermaßen durch oberflächliche Erinnerungen an die Vorzeit die Einbildungskraft ansprechen, läßt sich anwenden, was ich von einem der beliebtesten sagte:

Mit Harsthörnern und Burgen und Harnischen pranget Johanna;
Traun! mir gefiele das Stück, wären nicht Worte dabey.

Die beliebtesten Gattungen sind außerdem das Familiengemählde und das rührende Drama geworden, zwey Aftergattungen, von deren Begünstigung durch Lehre und Beyspiel Lessing, Goethe und Schiller (die letzten durch ihre früheren Compositionen: Stella, Clavigo, die Geschwister, Cabale und Liebe) nicht freygesprochen werden können. Ich will niemanden nen-

nen, aber einmal annehmen, zwey Schriftsteller von einigem Talent und theatralischer Einsicht hätten sich diesen Gattungen gewidmet, sie hätten beyde das Wesen der dramatischen Poesie verkannt, und sich einen angeblich moralischen Zweck vorgesetzt; dem einen wäre aber die Sittlichkeit bloß unter der beschränkten Gestalt der Häuslichkeit, dem andern als Weichherzigkeit erschienen: was würde dieß für Früchte bringen, und wie würde sich endlich der Beyfall der Menge zwischen diesen beyden Mitwerbern entscheiden?

Das Familiengemählde soll den alltäglichen Lebenslauf der mitleren Stände schildern. Die außerordentlichen Vorfälle, welche Intrigue hervorbringen, werden verbannt seyn, um diesen Mangel an Bewegung zu decken, wird man zu ganz individueller Characteristik seine Zuflucht nehmen, die ein geübter Schauspieler wohl zu einer gewissen Wahrheit aufstutzen mag, die aber an Aeußerlichkeiten klebt, so wie ein schlechter Porträtmahler durch Pockennarben und Warzen und durch die Art sich zu kleiden und das Halstuch zu knüpfen die Aehnlichkeit zu erreichen sucht; die Motive und

Situationen werden zuweilen launig und drollig, niemals aber wahrhaft lustig seyn, weil die immer gegenwärtig erhaltne prosaisch ernsthafte Absicht dieß verhindert. Die raschen Entscheidungen des Lustspiels endigen meistens vor dem Familienleben, das alles zu alltäglichen Gewöhnungen festsetzt. Die Oekonomie poetisch zu machen, ist unmöglich: von einem glücklichen und ruhigen Hauswesen wird der dramatische Familienmahler eben so wenig zu sagen wissen, als der Geschichtschreiber von einem Staate bey innerm und äußerm Frieden. Er wird uns also durch die mit peinlicher Treue geschilderte Plage und Engigkeit des häuslichen Lebens interessiren müssen: Verdruß bey redlich geübter Amtspflicht, bey der Erziehung der Kinder, Zwistigkeiten zwischen Mann und Frau, an denen kein Ende abzusehen, schlechte Aufführung des Gesindes, vor allen Dingen aber Nahrungssorgen. Die Zuschauer verstehen solche Schilderungen nur allzu gut, denn jeder weiß, wo ihn der Schuh drückt; es kann ihnen recht heilsam seyn, daß jeder einmal wöchentlich vor dem Schauplatz das Verhältniß seiner Ausgabe zu seiner Einnahme in Gedanken überschlägt, aber Gemüths-

Erhebung und Erholung werden sie schwerlich dort schöpfen, denn sie finden auf der Szene eben das wieder, was sie vom Morgen bis in den Abend zu Hause haben.

Der rührende Dichter hingegen macht es ihnen desto leichter ums Herz Seine allgemeine Lehre ist eigentlich, daß ein sogenanntes gutes Herz alle Fehltritte und Ausschweifungen wieder gut mache, und daß man es mit der Tugend nicht so strenge nach Grundsätzen zu nehmen habe. Laßt nur euren natürlichen Trieben freyen Lauf, scheint er zu seinen Zuschauern zu sagen, seht wie allerliebst es meinen naiven Mädchen steht, alles von sich zu bekennen. Weiß er nun durch schlaffe mehr sinnliche als sittliche Rührungen zu bestechen, am Ende aber alles fein auszugleichen, indem irgend ein großmüthiger Wohlthäter eintritt und mit vollen Händen ausspendet, so gefällt es den verwöhnten Herzen außerordentlich; es ist ihnen zu Muthe, als hätten sie selbst edle Thaten verrichtet, ohne doch in ihre eigne Tasche zu greifen: alles wird aus dem Beutel des freygebigen Dichters bestritten. Unstreitig wird also die rührende Gattung auf die Dauer über die

oekonomische den Sieg davon tragen, und so ist es in Deutschland wirklich erfolgt. Was uns aber in diesen Dramen nicht nur als natürlich und erlaubt sondern als sittlich und edel geschildert wird, das übersteigt alle Begriffe, und diese Verführung ist weit gefährlicher als die der leichtfertigen Lustspiele, eben weil sie sich, ohne durch äußere Unanständigkeit abzustoßen, in noch unverwahrte Gemüther einschleicht, und die heiligsten Namen zum Deckmantel wählt.

Dieser sowohl poetische als sittliche Verfall des Zeitgeschmacks hat nun den Umstand zur Folge gehabt, daß die Schriftsteller, welche auf der Bühne am beliebtesten sind, nur um augenblicklichen Beyfall buhlen, unbekümmert um das Urtheil der Kenner und um wahre Achtung; diejenigen aber, welche beydes bey höheren Zwecken vor Augen haben, sich nicht entschließen können, sich nach den Foderungen der Menge zu bequemen, und wenn sie dramatisch componiren, auf die Bühne keine Rücksicht nehmen wollen. Daher bleiben sie denn mangelhaft in dem theatralischen Theile der Kunst, der

nur durch Uebung und Erfahrung zur Meisterschaft gebracht werden kann.

Das Repertorium unsrer Schaubühne bietet daher in seinem armseligen Reichthum ein buntes Allerley dar, von Ritterstücken, Familien-Gemählden und rührenden Dramen, welche nur selten mit Werken in größerem und gebildeterem Styl von Shakspeare oder Schiller abwechseln. Dazwischen können wir die Uebersetzungen und Bearbeitungen der fremden Neuigkeiten, besonders der französischen Nachspiele und Operetten, nicht entbehren. Bey dem geringen Werth des Einzelnen lenkt sich die Schaulust bloß auf den flüchtigen Reiz der Neuheit, zu großem Nachtheil der Schauspielkunst, da eine Menge unbedeutender Rollen übereilt eingelernt werden müssen, um sogleich wieder vergessen zu werden. Dazu kommt noch, um die Gemeinheit unsrer Theater beynah unheilbar zu machen, die grundverkehrte Einrichtung von allem, was auf das Schauspiel Bezug hat. Die Schauspieler-Gesellschaften sollten unter der Aufsicht von einsichtsvollen Kennern und Ausübern der dramatischen Kunst stehen, die nicht selbst Schauspieler wären.

Engel hat eine Zeit lang dem Berlinischen Theater vorgestanden, und die Augenzeugen versichern allgemein, daß er es zu einer ungewöhnlichen Höhe erhoben hatte. Was Goethe durch seine Leitung des Waimarischen Theaters in einer kleinen Stadt und mit geringen Mitteln leistet, wissen alle Kenner. Seltne Talente kann er weder schaffen noch belohnen, aber er gewöhnt die Schauspieler an Ordnung und Schule, wovon sie sonst meistens nichts wissen wollen, und giebt dadurch seinen Vorstellungen oft eine Einheit und Harmonie, die man auf größeren Theatern vermißt, wo jeder spielt, wie es ihm eben einfällt. Das mangelhafte Auswendiglernen, und die Unvollkommenheit des mündlichen Vortrags habe ich schon anderswo gerügt. Ich habe berühmte Schauspieler die Verse dergestalt verstümmeln hören, wie man es in Paris einem Anfänger nicht verzeihen würde. Ich weiß, daß man bey einem gewissen Theater, wenn man sich in der traurigen Nothwendigkeit befand, ein Stück in Versen aufzuführen, die Rollen als Prosa schrieb, damit nur die Schauspieler durch Beobachtung des Sylbenmaßes nicht in ihrer be-

liebten platten Natürlichkeit gestört würden. Wie viele „haarbuschige Gesellen“ (so nannte Shakspeare solche Leute) müssen wir ertragen, die dem Publicum schon einen Genuß zu gewähren glauben, wenn sie sich mit ihrer ungeschickten Person auf den Brettern spreizen, und dabey die Worte, die ihnen der Dichter zu sagen aufgegeben hat, bloß als ein nothwendiges Uebel betrachten. Unsre Schauspieler haben an sich ein weniger lebhaftes Bestreben zu gefallen als die französischen. Durch die Errichtung der stehenden sogenannten National-Theater, womit man in einigen Hauptstädten etwas Gutes für das Gedeihen der Kunst geleistet zu haben vermeynt, hat man vollends allem Wetteifer ein Ende gemacht. Man ertheilt den Schauspielern ausschließende Privilegien, man sichert ihnen lebenslängliche Gehalte zu: nun haben sie keine geschickteren Nebenbuhler mehr zu fürchten, sie hängen nicht von der wandelbaren Gunst der Zuschauer ab, und sind bloß darauf bedacht, ihre Stelle als eine Pfründe auf das bequemste zu benutzen. Auf diese Art sind die National-Theater eine wahre Verpflegungs-Anstalt für versauerte

oder durch Trägheit vernachläßigte Talente geworden. Die Frage Hamlets in Betreff der Schauspieler: „werden sie rostig?" ist immer an der Zeit, und leider muß man sie fast immer bejahend beantworten. Der Schauspieler, bey seinen zweydeutigen Lebensverhältnissen, (die einmal nicht zu ändern sind, weil sie in der Natur der Sache liegen) bedarf einer gewissen leichtsinnigen Begeisterung für seine Kunst, um das Außerordentliche zu leisten. Er kann nicht leidenschaftlich genug nach rauschendem Beyfall, nach Ruhm, nach jeder glänzenden Belohnung streben, die ihm unmittelbar für das Geleistete zu Theil wird. Der Augenblick ist das Gebiet seiner Ernten, die Zeit ist sein gefährlichster Feind, weil er nichts Dauerndes aufzustellen vermag. Sobald die bürgerliche Aengstlichkeit, sich und Frau und Kindern ein mäßiges Auskommen zu sichern sich seiner bemächtigt, so ist es um alle Fortschreitung geschehen. Wir wollen hiemit nicht sagen, daß man nicht für die spätere Lebenszeit verdienter Künstler sorgen solle. Aber man sollte den Schauspielern, die durch Alter, Krankheit oder andre Zufälligkeiten ihre Vorzüge

bot das erbliche Königthum auffallendere Beyspiele von plötzlichem Glückswechsel dar, als in der späteren politischen Gleichheit Statt fanden. Aus diesen Rücksichten also war der hohe Rang der Hauptpersonen für die tragische Darstellung wesentlich oder wenigstens begünstigend, nicht aber wie es manche Neuere verstanden haben, als ob nur die Schicksale solcher Menschen, die auf das Wohl und Wehe einer großen Menge Einfluß haben, wichtig genug wären, um unsere Theilnahme zu erregen, noch auch als ob die innere Hoheit der Gesinnungen mit äußerer Würde bekleidet seyn müßte, um bewundert und verehrt zu werden. Die griechischen Tragiker schildern uns die Zerrüttung der Königshäuser wahrlich nicht in ihrem Bezuge auf den Zustand der Völker; sie zeigen uns im Könige den Menschen, und weit entfernt, zwischen uns und ihren Helden den Purpurmantel als eine Scheidewand vorzubreiten, lassen sie uns durch dessen eiteln Glanz hindurch in einen von Leidenschaften zerrissenen Busen schauen. Daß nicht sowohl der königliche Pomp als das heroische Costum gefodert wird, erhellet aus den nach jenem Grundsatze, aber in

verändertem Fall, nämlich bey noch bestehender monarchischer Verfassung, auf und um den Thron verlegten Trauerspielen der Neueren. Sie dürfen die Züge nicht aus der gegenwärtigen Wirklichkeit entlehnen, denn nichts hat weniger tragische Tauglichkeit als der Hof und das Hofleben. Wo sie daher nicht ein idealisches Königthum in schon fern liegenden Sitten schildern, da verfallen sie in den Zwang der Förmlichkeit, die für Kühnheit der Characterzeichnung und Tiefe des Pathos noch weit ertödender ist, als die Einengung der bürgerlichen Verhältnisse.

Nur wenige Mythen scheinen ursprünglich für die Tragödie ausgeprägt zu seyn, wie zum Beyspiel der lange fortgesetzte Wechsel von Frevel, Rache und Fluch im Atreischen Hause. Wenn man die Namen der verlohren gegangenen Stücke durchgeht, so fällt es bey vielen schwer sich vorzustellen, wie die Mythen, in so weit wir sie kennen, Gehalt genug haben konnten, um den Umfang eines tragischen Ganzen auszufüllen. Freylich hatten die Dichter unter den abweichenden Ueberlieferungen von derselben Geschichte eine große Breite der Wahl, und

eingebüßt haben, Gehalte geben, damit sie aufhören, und nicht damit sie fortfahren zu spielen. Ueberhaupt sollte man den Schauspielern nicht einbilden, daß sie so wichtige und unentbehrliche Leute seyen. Nichts ist seltner als ein wahrhaft großer Schauspieler; allein nichts ist häufiger als die Anlage, Rollen so leidlich auszufüllen, wie wir es gewöhnlich sehen: hievon kann man sich auf jedem Gesellschafts-Theater in einem einigermaßen geistreichen Zirkel überzeugen. — Endlich ist das bey uns bestehende Verhältniß zwischen den Theater-Directionen und den Schriftstellern auch so nachtheilig wie möglich. In Frankreich und England hat der Verfasser eines Stücks seinen bestimmten Antheil an dem Ertrage jeder Aufführung; dieß schafft ihm eine fortdauernde Einnahme, sobald sich einige Stücke von ihm mit Glück auf dem Theater erhalten. Fällt das Stück hingegen, so bekömmt er gar nichts. In Deutschland bezahlen die Theater-Directionen die ihnen angetragnen Manuscripte im Voraus und auf ihre Gefahr mit einer gewissen Summe. Sie können dabey sehr in Schaden gerathen; macht das

Stück hingegen ein außerordentliches Glück, so erhält der Verfasser keine angemessene Belohnung.

Die Bestrebungen der nicht unmittelbar für das Theater arbeitenden Dichter gehen nach sehr verschiednen Richtungen auseinander; auch hier ist wie in andern Fächern eine Gährung der Begriffe sichtbar, die unserer Litteratur bey den Ausländern den Vorwurf der chaotischen Anarchie zuzieht, worin aber die Hinweisung auf ein noch unerreichtes höheres Ziel sichtbar ist.

Die tiefere Ergründung der Aesthetik hat bey den Deutschen, einem von Natur mehr speculativen als praktischen Volke, dahin geführt, daß man Kunstwerke und besonders Tragödien nach mehr oder weniger misverstandnen abstracten Theorien ausgearbeitet hat, die dann natürlich auf dem Theater keine Wirkung machen können, ja überhaupt ganz unvorstellbar sind und kein innres Leben haben.

Andre haben sich mit wahrem Gefühl den Geist der alten Tragiker angeeignet, und die schicklichste Auskunft gesucht, die einfachen gediegenen Kunstformen des Alterthums nach der Verfassung unsrer Szene zu modifiziren.

Wahrhaft ausgezeichnete Talente haben sich in das romantische Schauspiel geworfen, aber es meistens in einer Breite genommen, die nur dem Roman erlaubt ist, unbekümmert um die Zusammendrängung, welche die dramatische Form durchaus erheischt. Oder sie haben auch von den spanischen Schauspielen nur die musikalisch fantasirende und mahlerisch gaukelnde Seite ergriffen, ohne die feste Haltung, die drastische Kraft und die theatralische Wirkung.

Welchen Weg sollen wir nun einschlagen? Sollen wir uns wieder an die längst verbannte Form des französischen Trauerspiels zu gewöhnen suchen? Eine wiederholte Erfahrung hat bewiesen, das es durch die Weise der Uebersetzung und den Ton der Aufführung so modifizirt, wie es unvermeidlich modifizirt werden muß, selbst unter den Händen eines Goethe oder Schiller kein sonderliches Glück machen kann.

Das den Griechen auf ächtere Weise nachgebildete Trauerspiel ist unsrer Sinnesart verwandter, allein die Menge begreift es nicht, es wird immer ein gelehrter Kunstgenuß für wenige Gebildete blei-

ben, ungefähr wie die Betrachtung der antiken Statuen.

Im Lustspiel hat schon Lessing die Schwierigkeit bemerkt, nationale Sitten einzuführen, die doch nicht provinzial seyen, da sich bey uns der Ton des geselligen Lebens nicht nach einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt modelt. Verlangen wir reine Lustspiele, so würde ich sehr zum Gebrauch gereimter Verse rathen; vielleicht stellte sich mit der künstlicheren Form auch allmählich ein eigenthümlicher Gehalt ein.

Indessen scheint mir dieß nicht das dringendste Bedürfniß: laßt uns zuvörderst die ernsten höheren Gattungen des deutschen Characters würdig ausbilden. In diesen scheint mir nun unser Geschmack sich durchaus zum Romantischen zu neigen. Was die Menge in unsern halb rührenden, halb drolligen Dramen am meisten anzieht, die uns bald nach Peru, bald nach Kamtschatka, bald in die Ritterzeit versetzen, während die Gesinnungen modern und empfindsam bleiben, ist immer eine Fraze des Romantischen, die man auch in den abgeschmacktesten Zauber-Opern noch wieder kennt. Die Be-

deutung dieser Gattung ist bey uns verlohren gegangen, ehe wir sie noch recht gefunden hatten; die Fantasie ist mit den Erfindern solcher abenteuerlichen Hirngespinste durchgegangen, und die Absichten der Schauspiele sind manchmal klüger als die ihrer Urheber. Auf hundert Komödienzetteln wird der Name romantisch an rohe und verfehlte Erzeugnisse verschwendet und entweiht; es sey uns erlaubt, ihn durch Kritik und Geschichte wieder zu seiner wahren Bedeutung zu adeln. Man hat sich neuerdings bemüht, die Reste unsrer alten National-Poesie und Ueberlieferung auf mancherley Weise wieder zu beleben. Diese können dem Dichter eine Grundlage für das wundervolle Festspiel geben; die würdigste Gattung des romantischen Schauspiels ist aber die historische.

Auf diesem Felde sind die herrlichsten Lorbeern für die dramatischen Dichter zu pflücken, die Goethe'n und Schiller'n nacheifern wollen. Aber unser historisches Schauspiel sey denn auch wirklich allgemein national, es hänge sich nicht an Lebensbegebenheiten von einzelnen Rittern und kleinen Fürsten, die auf das Ganze keinen Einfluß hatten; es

sey zugleich wahrhaft historisch, aus der Tiefe der Kenntniß geschöpft, und versetze uns ganz in die große Vorzeit. In diesem Spiegel lasse uns der Dichter schauen, sey es auch zu unserm tiefen Schamerröthen, was die Deutschen vor Alters waren, und was sie wieder werden sollen. Er lege uns ans Herz, daß wir Deutsche, wenn wir die Lehren der Geschichte nicht besser bedenken als bisher, in Gefahr sind, wir, ehedem das erste und glorwürdigste Volk Europa's, dessen frey gewählter Fürst ohne Widerspruch für das Oberhaupt der gesammten Christenheit anerkannt ward, ganz aus der Reihe der selbstständigen Völker zu verschwinden. Lange haben sich die höheren Stände durch Vorliebe für fremde Sitten, durch Beeiferung um fremde Geistesbildung, die doch immer nur eine kümmerlich gerathne Frucht im Treibhause seyn kann, der Gesammtheit des Volkes entfremdet; noch länger, seit drey Jahrhunderten, hat innrer Zwiespalt unsre edelsten Kräfte in Bürgerkriegen aufgezehrt, deren verderbliche Folgen sich nun erst vollständig enthüllen. Mögen sich alle, die auf die öffentliche Gesinnung zu wirken Gelegenheit haben,

beeifern, das alte Misverständniß endlich zu lösen, und alle ächt Gesinnten um die leider verlassenen Gegenstände der Verehrung, bey treuer Anhänglichkeit woran unsre Vorahnen so viel Heil und Ruhm erlebt haben, wie um ein heiliges Panier zu versammeln, und sie ihre unzerstörbare Einheit als Deutsche fühlen zu lassen! Welche Gemählde bietet unsre Geschichte dar, von den uråltesten Zeiten, den Kriegen mit den Römern an, bis zur festgesetzten Bildung des deutschen Reichs! Dann der ritterlich glänzende Zeitraum des Hauses Hohenstaufen, endlich der politisch wichtigere und uns am nächsten liegende des Hauses Habsburg, das so viele große Fürsten und Helden erzeugt hat. Welch ein Feld für einen Dichter der wie Shakspeare die poetische Seite großer Weltbegebenheiten zu fassen wüßte! Aber so unbekümmert sind wir Deutsche immer um unsre wichtigsten National-Angelegenheiten, daß selbst die bloß historische Darstellung hier noch sehr im Rückstande ist.

Druckfehler.

I. Theil.

S. 21. Z. 8. st. In l. Zu.
= 83. = 7. v. u. st. Sceno l. Scene.
= 120. = 9. st. milde l. wilde.
= 137. = 2. v. u. st. Georgias l. Gorgias.
= 252. = 8. st. Ergehung l. Ergebung.

II. Theil.

S. 15. Z. 5. st. Libius l. Livius.
= 19. = 5. st. milde l. wilde.
= 186. = 9. st. eynischen l. cynischen.
= 188. = 5. v. u. st. Polpeucts l. Polyeucts.

III. Theil.

S. 68. Z. 6. v. u. st. ihrem l. ihren.
= 106. = 3. st. Fadliaux l. Fabliaux.
= 141. = 8. v. u. st. ebendrein l. obendrein.
= 317. = 4. v. u. st. vorstand l. verstand.
= 369. = 7. st. Sinnblid l. Sinnbild.

Nachricht für den Buchbinder.

Das Octav=Blatt neben dem Titel vom dritten Theile, S. 123, gehört zum ersten Theile.




[redacted]





